

Filmmusikalske Kodak-øyeblikk

*musikalsk konstruksjon av emosjonell,
stemningsmessig og symbolsk egenverdi i neoklassisk film*

Thor Joachim Haga



Hovedoppgave i medievitenskap
Institutt for medier og kommunikasjon

UNIVERSITETET I OSLO

Høsten 2004

SAMMENDRAG

Mesteparten av dagens akademiske filmmusikk-litteratur er lokalisert i et rent narratologisk perspektiv, særlig i forhold til (neo)klassisk Hollywood-film. Denne oppgaven forsøker å tilby en alternativ innfallsvinkel, der den forholdsvis autonome nytelsen av ulike former for audio- eller musikovisuell opplevelse undersøkes fremfor narrativ integritet, men fremdeles innen et neoklassisk paradigme. Følelser, stemninger og symbolikk utgjør tre slike former for audiovisuell opplevelse som spenner over et spekter fra det irrasjonelle til det rasjonelle. Oppgaven analyserer musikkens konstruksjon av disse nytelsene i filmuttrykket ved å trekke fra en rekke forskjellige disipliner: filosofi, musikk-vitenskap, psykologi og semiologi. De neoklassiske filmene *E.T.– The Extraterrestrial*, *Blade Runner* og *Edward Scissorhands* utgjør hovedanalysene i oppgaven, basert på en diskusjon omkring henholdsvis følelser, stemning og symbolforståelse.

ABSTRACT

The majority of academic literature on film music is currently situated within a narratological perspective, especially related to the (neo-)classical Hollywood film. This thesis aims to offer an alternative approach, wherein – rather than narrative integrity – the relatively autonomous enjoyment of various forms of audio- or musicovisual experience is explored, although still within a neo-classical paradigm. Emotions, mood and symbolism represent three such forms of audiovisual experience that range from the irrational to the rational. The thesis analyzes the musical construction of these pleasures in the filmic expression by drawing from a number of disciplines: philosophy, musicology, psychology and semiology. The neo-classical films *E.T.– The Extraterrestrial*, *Blade Runner* and *Edward Scissorhands* constitute the main analyses of this dissertation, based on a discussion of emotions, mood and symbolism, respectively.

INNHALDSFORTEGNELSE:

<u>FORORD</u>	8
<u>1. INNLEDNING: JAKTEN PÅ ØYEBLIKKETS NYTELSE</u>	10
1.1 Representasjonsproblematikk og ”visuell partiskhet”.....	10
1.2 What’s in a Kodak-moment?.....	13
1.3 Tre former for øyeblikksnyttelse.....	14
1.4 Hvorfor neoklassisk film?.....	17
<u>2. FILMMUSIKK OG FØLELSER</u>	20
2.1 Musikk og følelser.....	20
2.1.1 Tre potensielle innfallsvinkler.....	20
2.2 Film og følelser.....	25
2.2.1 Karakterbundet innlevelse.....	26
2.2.2 Audiovisuell opplevelse.....	28
2.3 Filmmusikk og følelser.....	29
2.3.1 Spektakulær ekstase: Filmmusikkens lyrisk-symboliske funksjon i narrativ film.....	33
2.3.2 Fremskutt affekt i melodramatisk film.....	36
2.4 <i>E.T. – The Extraterrestrial</i>	38
2.4.1 Overture: Fra karakter til audiovisualitet og tilbake igjen.....	40
2.4.2 Melodramaets kjerne: Mellom-menneskelige relasjoner.....	43
2.4.3 Over the Moon.....	44
2.4.4 Femten minutters katharsis.....	46

3. <u>FILMMUSIKK OG STEMNING</u>	50
3.1 Følelser vs. Stemning.....	50
3.2 Musikk og stemning.....	52
3.3 Film og stemning.....	54
3.4 Filmmusikk og stemning.....	57
3.4.1 Filmmusikalsk tekstur mellom diegese og ikke-diegese.....	59
3.4.2 Filmmusikalsk tekstur i 'film noir'.....	61
3.5 <i>Blade Runner</i>	64
3.5.1 Transport-tablåer i bybildet.....	66
3.5.2 Meditativt konglomerat.....	67
3.5.3 Veksling mellom følelser og stemning i romantiske øyeblikk...	68
3.5.4 Hvor kommer musikken fra?.....	71
3.5.5 "Lost in Time, Like Tears In Rain...".....	72
4. <u>FILMMUSIKK OG SYMBOLIKK</u>	74
4.1 Fortolkningsprosesser og symbol-forståelse.....	74
4.1.1 Mellom bilde og tekst: Meningens slagmark.....	75
4.2 Musikk og symbolikk.....	76
4.3 Film og symbolikk.....	78
4.4 Filmmusikk og symbolikk.....	81
4.4.1 Ledemotivet: Syntagmatisk dynamikk?.....	82
4.4.2 Bortenfor ledemotivet: Aha-opplevelsens egenverdi.....	86
4.5 <i>Edward Scissorhands</i>	90
4.5.1 Tittel-sekvensens autonomi.....	91

4.5.2 Introduksjon med forstadssatire.....	93
4.5.3 Kakefabrikk og frisør-tango.....	95
4.5.4 ”Love Conquers Story”.....	96
5. <u>AVSLUTNING: VAR DET GODT FOR DEG OGSÅ?</u>	100
6. <u>REFERANSELISTE OG VEDLEGG</u>	104

FORORD

Med et sterkt engasjement for filmmusikk gjennom femten år, var jeg redd for at denne oppgaven ville drepe mer enn én ”darling” i skrive-prosessen. Det har imidlertid ikke skjedd, og det beviser i hvert fall at begjærets flamme kan leve i lykkelig ekteskap med det analytiske øye – i en begrenset periode, om ikke annet. Jeg vil gjerne sende en takk til alle akademiske film-, musikk- og filmmusikk-kjennere som har formidlet e-post-oppmuntring og tips: Claudia Gorbman, Kathryn Kalinak, Torben Grodal, Peter Larsen, Søren Kjørup, Ove Solum, Liv Hausken og Birger Langkjær. En særlig takk til designer Jim Titus for profesjonell layout, medlemmene av The Film Score Monthly Messageboard for bunnløse kunnskaper, fade-mester Espen S. Blystad for smertefri CD-produksjon og naturligvis veileder Arnte Maasø for svært poengtert feedback gjennom hele den forsinkede prosessen.

Oslo, november 2004

Thor J. Haga

1. INNLEDNING: JAKTEN PÅ ØYEBLIKKETS NYTELSE

I frykt for å trampe i klaveret, har filmforskere hatt en lei fobi mot alle former for filmmusikk-kritikk, eller som Noël Carroll påpeker: "...debarred from the *lingua franca* of music criticism, [the film analyst] decides to say nothing at all" (Carroll 1986: 73). Det har imidlertid vist seg at det er fullt mulig å si noe fornuftig om musikkens funksjon i filmuttrykket uten å ha hovedfag i musikk. Så snart man beveger seg utenfor et rent kunst-musikalsk paradigme og opererer med musikk som verktøy i et eksternt meningssystem (som film), finner man også retten til å kommentere det med et ikke-teknisk vokabular. Jeg vil derfor gjøre oppmerksom på at det ikke finnes noen musikk-tekniske termer i denne teksten utover de basale.

Utgangspunktet for denne oppgaven er på den ene siden en nysgjerrighet omkring filmens materialitet og medielle autonomi. Hva er film? Er den kun et historiefortellende medium? Hvordan skiller den seg i så tilfelle fra boken? På den andre siden ønsker jeg å undersøke hvor stor betydning musikken faktisk har i filmopplevelsen, ikke bare som en bidragsyter i konstruksjonen av følelser, stemninger og symboler, men også en *skaper* av følelsesmessig, stemningsmessig og symbolsk *egenverdi*.

For å komme dit, er det først nødvendig å spørre hva musikk (i film) kan representere, og hvorvidt det visuelle til syvende og sist bestemmer det semantiske innholdet.

1.1 Representasjonsproblematikk og "visuell partiskhet"

- "Ja, men hadde den en bra historie?" er et hyppig stilt spørsmål i film-diskusjoner på ethvert nivå. En film kan være så vakker å se på som den bare vil. Den kan ha så mange rare karakterer og være så originalt klippet eller lydlagt som den vil, men så lenge ikke historien fenger, er den ikke verdt kino-billettens verdi i hardt opptjente lommepenger. Dette er en holdning som reflekteres i de kommersielle filmanmeldelsene ved at hoved-direktivet ser ut til å være et lommесammendrag av filmens fortelling fremfor en mer utdypende verdidom. Hvorfor er det slik? Hovedforklaringen ligger selvsagt i det

klassiske Hollywood-paradigmet som institusjonaliserte seg allerede på 1920-tallet. Et av de viktigste poengene i paradigmet kodeks, var å la alle formelle grep underbygge historien slik at den opptrådte ”usynlig” og kontinuerlig for tilskueren. Dette har påvirket en hel verden av filmskapere siden, samt måten vi opplever og ”leser” film på. Filmmediets andre potensielle kvaliteter, deriblant evnen til å presentere et rent audiovisuelt tablå i kunsthistorisk tradisjon (hva Tom Gunning kalte ”a cinema of attractions” [1990] i tidlig 1900-talls pionérfilm), er således blitt underkastet en narrativ funksjon eller forvist til ’alternativ’ status. Bordwell og Thompson definerer fortellingsbegrepet i den dominerende Hollywood-filmen slik: ”We can consider a narrative to be a chain of events in cause-effect relationship occurring in time and space” (Bordwell & Thompson [1979] 1993: 90). Jeg ønsker imidlertid å vie subjektet noe større handlingskraft, og spesifiserer dermed definisjonen med Claude Bremonds postulat: ”All narrative consists of a discourse which integrates a sequence of events *of human interest* into the unity of a single plot” (Bremond [1966] 1980: 390, min uth.). Narrativ teori skiller for øvrig mellom begrepene fortelling (’*plot*’) og historie (’*story*’), men siden dette ikke er noen overveiende narrativ analyse, sidestiller jeg dem i denne teksten.

I en slik fortellingsorientert filmopplevelse, har musikken fått en noe paradoksal karakter. For det første skulle man tro at ikke-diegetisk filmmusikk – som tilsynelatende eksisterer uten visuell kilde i det narrative universet – undergraver streben etter en realistisk, ”usynlig” stil. For det andre er det ingenting i musikk *qua* musikk; i musikkens abstrakte grammatikk som skulle tilsi at den er i stand til å representere noe som helst, desto mindre narrasjon. Til forskjell fra verbalspråket, er det ingenting i en akkord eller rytme som peker mot en referent i virkeligheten, annet enn de konnotasjoner man knytter til ulike musikalske strukturer.

Allikevel er det slik at musikk har en effekt og en funksjon i filmuttrykket:

...although music in itself is non-representational , the repeated occurrence of a musical motif with representational elements in a film (images, speech) can cause the music to carry representational meaning as well (Gorbman 1987: 27)

Det er altså først og fremst musikkens evne til å *kanalisere* mening og affekt som er hovedårsaken til at den har overlevd som filmatisk virkemiddel. Til gjengjeld har narrativ filmmusikk-teori utviklet et reduksjonistisk syn på selvsamme kanalisering: Partituret løper enten parallelt til/underbygger det visuelle innholdet eller står i kontrast med det. Foruten å være unyansert, ligger det en diskriminering av filmens lydside i denne holdningen, eller det Royal S. Brown kaller ”a prejudice of the non-iconic” (Brown 1994: 13). Kathryn Kalinak lokaliserer fordommen i preferansen for objektivitet fremfor subjektivitet:

The scientific discourse of the nineteenth century /.../ casts into relief the ideological subtext driving acoustical investigation: the value of objectivity over subjectivity. The mediating force of consciousness in the act of vision serves to objectify the information processed through it, while the act of hearing is more suspect because of its stronger connection to subjectivity (Kalinak 1992: 24)

Det skulle imidlertid ikke være noen grunn til å overføre denne formen for ‘visuell partiskhet’ til det mange-fasetterte filmmediet. Som Annahid Kassabian påpeker:

There is no more sense in calling a visual object of analysis a ”film” than there is in calling a screenplay a ”film”. A film as perceived by any kind of audience – public or scholarly – has words, sounds, images and music. It is not merely “seen”, as in “I saw the greatest film the other day”, nor simply viewed by “film viewers” (Kassabian 2001: 5)

Ved å åpne opp for filmmusikkens egenskaper utover visuell forankring og narrativ sammenfletting, likestiller Kassabian dermed historie-fortelling med formidling av andre audiovisuelle impulser. Begge er verktøy på samme nivå, eller sagt med Eisenstein: ”...the plot is no more than a device without which one isn’t yet capable of telling something to the spectator” (Eisenstein i Lack 1997: 73). Filmatisk *form* kan ha like stor effekt på et publikum som et *narrativt innhold*, gitt visse forutsetninger.

Mye av den alternative filmmusikk-teorien (Adorno og Eisler 1947, Flinn 1992, Kassabian 2001) har derfor vært interessert i *identifikasjons-prosesser* fremfor narrativ

forståelse. Er det noe i filmens audiovisuelle form som kan fremme en kjønnsbasert persepsjon eller underbygge kulturelt hegemoni?

Min hensikt er å ta den alternative teorien et skritt videre, det vil si å fokusere utelukkende på audiovisuelle segmenter eller ”tablåer” i filmuttrykket som kan ha en viss nytelseeffekt med egenverdi, noe jeg har kalt filmmusikalske Kodak-øyeblikk.

1.2. What’s in a Kodak-moment?

Kodaks storstilte reklame-kampanje på begynnelsen av 1990-tallet lanserte uttrykket ”the Kodak Moment”, som siden har gått inn i dagligtalen som en betegnelse på noe familiært og trygt, et øyeblikk med intim forbrødring mellom venner og slekt. Et knips med kameraet på rett tid til rett sted kan fange opp mer enn bare virkelighetens gjenstander; det kan også fange et øyeblikk av livet selv, et *tranche-de-vie*. Dette er imidlertid *spesielle* øyeblikk som skiller seg ut fra andre hverdagslige opplevelser. Det er noe ”ekstra” ved dem; de besitter en høyere grad av symbolsk og emosjonell kraft.

Det er en åpenbar likhet mellom denne tankegangen og musikkens potensielle funksjon i det klassiske filmuttrykket. Musikken skal fortroliggjøre oss med de karakterene, hendelsene og gjenstandene vi blir presentert for, slik at vi kan leve oss lenger inn i fiksjonsuniverset. Musikken skal også spille på tilskuerens assosiasjons-kapasitet, slik at alle elementene i øyeblikket kan ”lades” med de minner og følelser som tilskueren selv bringer med seg. I motsetning til Kodak-kampanjen, trenger imidlertid ikke disse øyeblikkene å ha kun positiv valør. De kan også ha en negativ (for eksempel sorgelig) valør.

Utover kamera-fabrikantens opprinnelige bruk av termen, er altså Kodak-øyeblikket i min betydning et øyeblikk som fanger en form for menneskelig *katharsis*-nytelse, både irrasjonelt og rasjonelt. Nytelsen kan innta alle valører og befinner seg på steder i filmuttrykket der den audiovisuelle sammenstillingen (og særlig musikken) er prioritert fremfor, eller i tillegg til, narrativ relevans og integritet. Den oppnår en kvalitativ

autonomi som påvirker resten av filmopplevelsen og som kanskje til og med blir stående igjen *etter* filmopplevelsen, hvorfra verdidommen artikuleres. Men hva består denne nytelsen av, mer konkret?

1.3 Tre former for øyeblikks-nytelse

Nytelse er naturligvis et stort begrep, og det ville vært for omfattende å trekke på hele den hedonistiske filosofi-tradisjonen i denne sammenheng. Til gjengjeld finnes det et beleilig utgangspunkt i Freuds velkjente 'lyst-prinsipp' (*'pleasure principle'*). Som Freud (1930) formulerer det, er vår sivilisasjon grunnlagt på to fundamentale prinsipper: 'lyst-prinsippet', som driver oss mot å gjøre alt som føles godt, og 'realitets-prinsippet', som driver oss til å undertrykke 'lyst-prinsippet' dersom vi i det hele tatt skal få gjort noe produktivt. Denne undertrykkelsen (kalt *sublimerings-prosessen*) fører til at ikke-realiserte begjær og lyster lagres i det ubevisste. Her er de pr. definisjon ikke tilgjengelig for rasjonell behandling, men kan dukke frem i drømmer, forsnakkelser eller vitser. Særlig i forhold til det første, har musikk i film en egen "sokratisk" evne til å trekke frem konsepter fra det ubevisste, eller som Gorbman sier: "Like hypnosis, [music] silences the spectator's censor /.../ if it's working right, it makes us a little less critical and a little more prone to dream" (Gorbman 1987: 55).

I forhold til nytelse av musikk mer generelt, har filosofer siden Platon spekulert i hvorvidt den er et resultat av vår intellektuelle kapasitet til å gjenkjenne *strukturer*. Komponisten kan i så henseende spille på repetisjon og uthaling av musikalske fragmenter og, slik tilfellet er i vestlig, tonal musikk, tilfredstille lytterens begjær etter stabilitet ved å returnere til et tonalt senter. En fysiologisk teori har lokalisert nytelsen i vårt sensoriske apparat; i vårt nervesystem. Musikkens rytmer, harmonier og melodier har sin resonansbunn i en ubevisst gjenkjennelse av lyder fra en pre-ødipal periode (jf. Freud) i det Anzieu kaller en "klingende konvolutt" (*'enveloppe sonore'*) (1976).

Musikk er med andre ord i stand til å skape nytelse både på et irrasjonelt plan (Freud, Anzieu) og på et rasjonelt plan (strukturalistisk). Med dette utgangspunktet, har jeg

trukket frem tre typer nytelse: *følelser*, *stemning* (irrasjonelle) og *symbol-forståelse* (rasjonell). Gjennomgangen av disse tre nytelsene i forhold til Kodak-øyeblikket utgjør strukturen i denne oppgaven.

Kapittel 2 handler om filmmusikk og **følelser**. Det er knapt noen revolusjonerende avsløring å påpeke at dette kanskje er den viktigste funksjonen i det klassiske Hollywood-paradigmet. Men mens en utforsking av denne funksjonen har vært sentrert rundt følelser slik de oppstår i forhold til historien og karakterene, har mindre vært sagt om den umiddelbare forbindelsen mellom audiovisuelle elementer og tilskuerens egne minner i Kodak-øyeblikket, et samspill mellom både konnotative og assosiative former for forståelse. Hvordan er musikk i film i stand til å understøtte hva Royal S. Brown kaller "the ecstasy of musicality" (Brown 1994: 241), en emosjonell opplevelse av det "rene" film- eller musikk-øyeblikket, mer eller mindre distillert for narrativ kontekstualitet? Innfallsvinkelen til dette spørsmålet er hovedsakelig psykologisk, selv om jeg også berører både filosofiske og musikk-vitenskapelige teoritradisjoner.

Stemning er i likhet med følelser en irrasjonell opplevelseshet. Mye teori velger også å behandle dem som to sider av samme sak. Jeg har imidlertid sjaltet den ut som selvstendig nytelse, og vil diskutere forskjellen mellom dem i kapittel 3. I forhold til filmmusikk, ønsker jeg å vise at den stemningsskapende funksjonen går utover en ren fastsettelse av tid og sted. Den baserer seg også på "pauser" i fortellingen, det vil si lange Kodak-øyeblikk, hvor variabler som visuelle effekter, lyslegging og reallyd inngår i dialektikk med musikken for å skape en helhetlig "tekstur" av audiovisuelle elementer. Hvordan veves musikken inn i det audiovisuelle amalgamet på en slik måte at den har en terapeutisk effekt på tilskueren, og hvordan sentreres denne opplevelsen til bestemte øyeblikk? Innfallsvinkelen er også her hovedsakelig psykologisk.

Akkurat som det er problematisk (men mulig) å skille mellom følelser og stemning, er det også vanskelig å utsondre **symbol-forståelse** (kapittel 4) som en separat nytelse eller egenverdi i filmuttrykket, ettersom en opplevelse av følelser og stemning *baserer seg* på en forståelse av et eller annet, gjerne tegn eller symboler, i utgangspunktet. Men nettopp

fordi symbol-forståelse er en rasjonell prosess, er den i stand til å skape en nytelse av *egen rasjonalitet*, det vil si en nytelse av at vi har klart å ”lese” meningen av noe utover det denotative. På mange måter er det tillegget av én meningsstruktur ovenpå en annen, musikkens ikke-representabilitet over filmens representabilitet, som skaper den nødvendige ”dobbeltheten” for at en slik nytelse skal finne sted. I tråd med Gorbmans ovennevnte hypotese, påpeker Russell Lack at ”[music in film] generates chains of secondary meanings, without necessarily having any one primary meaning or denotation” (Lack 1997: 68).

Spørsmålet blir da hva det er i Kodak-øyeblikket som kommuniserer med hverandre for at vi skal abstrahere meningen til et høyere, gjerne konnotativt, nivå. Når blir den symbolske verdien fra audiovisuelle elementer (spesielt visuelle signaler og musikk) sterkere og høyere prioritert enn narrativ integrering? Her har jeg valgt en overveiende semiologisk innfallsvinkel fordi semiologien nettopp orienterer seg mot meningen i filmatiske *segmenter*, samt hva disse segmentene består av. Jeg har allikevel supplert med mer bilde/tekst-orienterte symbol-teorier (Barthes, Panofsky) ettersom formålet også er å konfrontere en ”visuell partiskhet” og undersøke hvor stor betydning teksten/musikken faktisk har for forståelsen av det vi ser på skjermen.

Til sammen dekker disse tre nytelsene et spekter av audiovisuell opplevelse, og vekkes til live i konsumet av de fleste typer fiksjonsfilm. Jeg har imidlertid valgt å fokusere på uttrykk i Hollywood-tradisjonen, nærmere bestemt det neoklassiske paradigmet.

1.4 Hvorfor neoklassisk film?

Det er ingen tvil om at det ville vært lettere å påpeke segmental egenverdi (følelsesmessig, stemningsmessig eller symbolsk) i alternative filmuttrykk som tysk ekspresjonisme eller fransk nybølge, ettersom formålet her er å utnytte den retoriske kraften i visuell-arkitektoniske virkemidler eller å bevisst bryte opp det ”usynlige” illusjonsmakeriet med et fremskutt produksjonsapparat (oppstykket musikk, for eksempel). Men tilfredsstillelsen i disse tilfellene er begrenset til et bestemt publikum i

tid, klasse og rom. Formålet med denne oppgaven er i stedet å undersøke hvorvidt en slik form for nytelse er utbredt i *alle typer* fiksjonsfilm; hvorvidt den er en del av selve filmopplevelsens essens. Ettersom det klassiske uttrykket har et mye bredere publikum, vil man lettere kunne påpeke hvordan egenverdien ikke bare begrenser seg til sære ”verfremdungs”-effekter. Det er også interessant å undersøke hvordan et uttrykk som ønsker å la alle aspekter ved produksjonen tjene historien jf. Bordwell, allikevel lar de selvsamme produksjons-aspektene fremme øyeblikk med delvis ekstra-narrativ egenverdi. Tom Gunnings overnevnte ”cinema of attractions” bestod i å trigge ”spectator attention, inciting visual curiosity, and supplying pleasure through an exciting spectacle – a unique event /.../ that is of interest in itself” (Gunning 1990: 58). Man mener at det klassiske fiksjonsparadigmet slukte attraksjonen og reduserte den til en narrativ komponent, men kanskje overlevde mer enn man skulle tro?

Jeg har videre valgt å spesifisere paradigmet til det *neoklassiske* filmuttrykket. I perioden 1967 til 1975 opplevde Hollywood en unik progressivitet hvor formelle grep ble importert fra alternative filmuttrykk, en eksperimentering med mediet som i utgangspunktet stred mot det klassiske paradigmet (f.eks. *Images* [Robert Altman, 1972], *The Conversation* [Francis Ford Coppola, 1974]). Fra 1975 og frem til i dag har vi imidlertid sett et Hollywood som returnerer til et mer klassisk uttrykk, basert på filmens kommersielle potensiale (”blockbuster mentality”) og regissert av målbevisste *auteurs*, ”movie brats” med total filmhistorisk oversikt (Spielberg, Lucas, Coppola, Scorsese, De Palma, Milius). Dette er filmer som bærer filmskaperens segl både i uttrykk og varemerke. Begge periodene faller under kategorien ”The New Hollywood”, men mens den første var progressiv og moderne i uttrykksform, betegnes den andre som *neoklassisk* og *post-moderne*.

Fordelen med det neoklassiske filmuttrykket for dette prosjektets vedkommende ligger i kombinasjonen av klassisk narrativitet og en slags mediell ”feiring”. Sagt med Peter Kramer:

[The movie brats were] detached from, and often critical of, the Hollywood establishment, and approached mainstream filmmaking in an analytical and self-conscious fashion, producing a new kind of movie which combined the powerful storytelling of classical Hollywood with the transgressive subject matter of exploitation cinema and the stylistic innovations of European New Waves (Kramer 2000: 78)

Det neoklassiske eller postmoderne uttrykket egner seg derfor svært godt til analyse av segmental egenverdi som kanskje ikke er *helt* uavhengig av historien som fortelles; som kanskje ikke er *totalt* ekstra-narrativ eller ekstra-fiksjonell, men som allikevel tidvis prioriterer audiovisuell fremfor narrativ effekt. Royal S. Brown har hevdet at ”within the postmodern perspective, the sign or image has just as much reality as its referent /.../ music can take on a very privileged status as the ideal image, precisely because of its apparent non-referentiality” (Brown 1994: 236). Han understreker med andre ord en tendens mot å nyte musikken for musikkens skyld, å se en film for aspekter ved selve filmmediets skyld (bilde-orientert).

Den andre fordelen med det neoklassiske uttrykket er helt enkelt teknologisk. Eldre filmer har svært homogene og lite dynamiske lydbilder, hvor reallyd ofte drukner i musikk og motsatt. Det kan også være vanskelig å avgjøre nøyaktig hvilke instrumenter som spiller til enhver tid. Neoklassiske og moderne filmer presenterer på den andre siden et mye mer nyansert og detaljert lydbilde. Derfor blir det lettere, eller i hvert fall mer interessant, å undersøke nøyaktig hvilke elementer det er i musikken som forårsaker effekten, samt når musikk viker plass for reallyd (særlig i forhold til stemning og ”tekstur”-aspektet).

De tre viktigste analyse-objektene i denne teksten kvalifiserer alle som neoklassiske eller postmoderne uttrykk, regissert av filmskapere med særegen stil og med et bevisst forhold til utnyttelse av audiovisuell egenverdi i narrativ kontekst: Steven Spielbergs *E.T.* (1982) i forhold til følelser, Ridley Scotts *Blade Runner* (1980) i forhold til stemningsaspektet og Tim Burtons *Edward Scissorhands* (1990) i forhold til symbolsk nytelse.

2. FILMMUSIKK OG FØLELSER

For å tydeliggjøre musikkens affektive funksjon i filmuttrykket, er det nødvendig å skisse noe av utviklingen innen to teoritradisjoner - ”musikk og følelser” og ”film og følelser”. Hva kan de tilføre hverandre, og finnes det nødvendigvis et beleilig begrepsapparat i syntesen av dem?

2.1 Musikk og følelser

En kartlegging av musikkens evne til å skape følelser hos lytteren, er også en kartlegging av et teoretisk minefelt. Selv om området har vakt interesse siden antikken, har innfallsvinkelen etter hvert blitt svært multi-disiplinær og dermed avslørt gjensidige metode-mangler, samt resultert i en utilfredsstillende definisjonsavklaring. Kan man stole på en biologisk forklaring som klamrer seg til empiriske data, men som ikke tar høyde for problemet med å differensiere mellom følelsen slik den resulterer fra musikk *versus* slik den resulterer fra andre årsaker? Og videre: hvorvidt kan psykologiske selv-rapporter gjøre rede for uunngåelige, ekstra-musikalske føringer? En av pionéerene på dette området, Leonard B. Meyer, har unngått mye av disiplin-problematikken ved å redusere innfallsvinklene til en beleilig dikotomi: enten tilhører man ”the absolutists” – en tekst-troende menighet som lokaliserer følelsenes kraft i selve det musikalske verket – eller så er man ”referentialist”: musikalsk mening og affekt refererer på en eller annen måte til ekstra-musikalske konsepter, karakterer og handlinger (Meyer 1956: 1). Dette er imidlertid å male med en litt for bred pensel. Siden Meyer formulerte sin teori på midten av 50-tallet, har vi vært vitne til en begrepsmessig krysspollenering mellom disiplinene, og i forhold til dette prosjektet er det i sær tre av disse disiplinene som innbyrdes har tilbudt et potensielt relevant begrepsapparat: musikk-vitenskap, filosofi og psykologi.

2.1.1 Tre potensielle innfallsvinkler

Den mest innadvendte teoritradisjonen er **musikk-vitenskapelig**. Opprinnelig refererte termen bare til et studium av alt som har med musikk å gjøre, inklusive den mer

systematiske musikk-teorien. Etter hvert har det imidlertid blitt vanlig å definere det noe smalere, som "the study of the history of Western music in the high art tradition" (Kerman 1985: 11). Dette er så "absolutist" som det går an å få blitt: "Only when you can fully explain music in *motional* terms is there any point in trying to do so in emotional ones" (Cook og Dibben 2001: 50). Allikevel har musikk-vitenskapen tilbudt nyttige begreper, som idéen om et "affektivt leksikon"; allerede utviklet på slutten av 1700-tallet, og i hovedsak en påstand om at klassiske komposisjoner tilbyr et mer eller mindre fast repertoire av melodiske, rytmiske og harmoniske typer; hver med sin spesifikke konnotasjon. Dette er blitt videreutviklet av blant annet semiotikken (jf. Tagg 1982), men er alltid grunnlagt på en tro at ekspressiv mening er et produkt av historisk bruk og syntaktiske forhold. Cook og Dibben refererer til Deryck Cookes utvikling av denne teorien:

[Cooke] locates his basic expressive lexicon in the tonal and intervallic 'tensions' embodied in specific scale steps and the patterns of motion between them, seeing other musical dimensions such as timbre and texture as 'characterising agents', that is, as merely modifying the tensions established through pitch, time and dynamics (Cook et al. 2001: 54)

Cookes poeng er at det finnes en viss rekkefølge og konstellasjon av intervaller, som – kun delvis modifisert av tekstur – skaper et spenningsforhold med emosjonell effekt. Philipp Tagg kaller disse spenningsforholdene for 'musemer', en frisk musikalsk oversettelse av termen for den minste meningsbærende enheten i språket, 'fonemet'. Slike 'musemer' manifesterer seg i konvensjoner, som kan være verdifulle når man er ute etter en prekonstruert effekt, men som naturligvis ikke tar tilstrekkelig høyde for det faktum at den følelsesmessige verdien og intensiteten vil variere kraftig etter hvilken musikalsk kontekst musemet er "ytret" i. Og kan man i det hele tatt snakke om en minste meningsbærende enhet i en non-representativ kunstform som musikk?

Dette dilemmaet plager ikke kun Cookes "affektive leksikon" og Taggs "musemer". Det er også et generelt paradoks ved den musikk-vitenskapelige innfallsvinkelen. Den fremviser en ubønnhørlig trang til å skille mellom musikalsk struktur og ikke-musikalsk ekspressivitet, samtidig som det innses hvor tett de er sammenbundet.

Den **filosofiske** grunnholdningen befinner seg på den andre enden av skalaen. Den tar utgangspunkt i hypotesen om at instrumental musikk ikke kan uttrykke følelser i seg selv: "Music is not sentient and neither is its relation to occurrent emotions such that it could express them" (Davies 2001: 25). I motsetning til musikk-vitenskapen, insisterer den ikke på at følelsene eksisterer i verket *a priori*:

Emotion is transparently immediate in our experience of music and our awareness of its expressiveness is not separable from, or independent of, our following the music's unfolding in all its details. Moreover, the listener's connection is not with some general, abstract conception of the emotions, but with a specific and concrete presentation (Davies 2001: 30)

Davies peker på en alternativ modell som fanger opp mye av denne tankegangen, døpt "kontur-teorien": "the contour theory proposes that pieces present emotion characteristics, rather than giving expression to occurrent emotions" (Davies 2001: 35). Dette er en idé om at følelsen leses *inn* i noe som ikke nødvendigvis innehar den følelsen i utgangspunktet. Vi ser en solsikke henge med hodet, og sier at den "ser trist ut". I forhold til musikk, er det kanskje mulig å snakke om en *morfologi* av følelser, slik Susanne K. Langer gjør det: "what music can actually reflect is only the morphology of feeling /.../ music is not self-expression, but *formulation and representation* of emotion" (Langer i Brown 1994: 26). Dette er et særdeles nyttig utgangspunkt når man vil analysere filmmusikk, ettersom møtet mellom en ikke-representativ og en representativ kunstform nødvendigvis vil skape et utall måter å lese følelsen "inn" i verket på.

Filosofien undervurderer imidlertid den affektive kraften i musikalske strukturer, slik de eksisterer i vår erfaring med dem og i vår mentale kategorisering av primærfølelser knyttet til bestemte musikalske modi, som for eksempel melodier i *moll* (jeg kommer tilbake til dette senere).

Derfor er det fristende å la dette prosjektet hvile på en **psykologisk** grunnholding, i det den prøver å forene elementer fra begge ovennevnte tradisjoner. Til tross for en kognitivistisk partiskhet, har mesteparten av dagens tilgjengelige litteratur om følelser og

musikk blitt utledet nettopp herfra, og da med utgangspunkt i en pragmatisk, handlingsorientert vitenskap:

A major purpose of emotion science is /.../ to explain what functionality emotions do have /.../
There is some consensus that the primary function of emotions is to guide behaviour; emotions evolved because they enabled successful interaction with the environment (Juslin og Sloboda 2001: 83)

I forhold til musikk, betyr dette at den affektive uttrykkskraften knyttes opp mot en *musikalsk agent*; at musikkstykker ofte konstrueres som ”virtuelle personligheter”, for å bruke Levinsons berømte term (1996). Musikken blir behavioristisk; selv om vi ikke kan snakke om virkelige handlinger, uttrykker den ulike handlings-*tendenser*. Lytteren vil respondere på disse tendensene gjennom forskjellige former for bekræftende eller avvisende holdninger, og gjennom forskjellig grad av åpenhet i forhold til den aktuelle holdningen. Man vil sannsynligvis reagere med en annen grad av åpenhet i en konsertsal enn i hjemmets lune ro, selv om man for eksempel er bekræftende i begge situasjoner. Men for at disse tendensene i det hele tatt skal oppfattes, er de avhengige av en evne til å skape *forventninger*. Dersom man ikke har en forventning om å fullføre en tendens, vil det heller ikke oppstå affekt. Som Meyer skriver: ”Affect or emotion-felt is aroused when an expectation – a tendency to respond – activated by the musical stimulus situation, is temporarily inhibited or permanently blocked” (Meyer 1956: 31).

Dette betyr at følelsen bygges opp i en utsettelse eller blokkering av resolusjon, men at vi samtidig *forventer* at en form for resolusjon skal finne sted på et eller annet tidspunkt. Som jeg nevnte i innledningen, er det ikke tilfeldig at komponisten i vestlig, tonal musikk tilfredstiller lytterens begjær etter stabilitet ved å returnere til et tonalt senter – og at man videre kan manipulere disse forventningene med stor effekt ved å benytte seg av atonal musikk i skrekkfilmer.

Forventninger i musikk knyttes først og fremst opp mot det Juslin et al. kaller ”innadvendte følelser” (*intrinsic emotions*), det vil si ”music-theoretical constructs which have in common their intimate relationships to the creation, maintenance, confirmation,

or disruption of musical expectations” (Juslin et al. 2001: 91). Dette er avhengig ikke bare av lytterens akkumulerte musikk-erfaring, men også av kunnskapen om forskjellige musikalske stilarter (jf. Meyers skille mellom henholdsvis *medfødte* og *syntaktiske* prosesser [Meyer 2001: 344]). Dette må i følge Juslin et al. differensieres fra ”utadvendte følelser” (*extrinsic emotions*), som i større grad bestemmes av kontekstuelle faktorer som minner, assosiasjoner og prioriteringer. ”Utadvendte følelser” har sitt utspring i to kognitive kilder. Enten oppstår de i en *ikonisk* sammenheng, det vil si at det eksisterer en formell likhet mellom en musikalsk struktur og en handling eller agent som innehar emosjonell verdi. Som eksempel trenger man ikke tenke lenger enn likheten mellom rask musikk (en *scherzo*) og noe som uttrykker artikulert kinetisk energi (en heste-galopp), som igjen vil resultere i en følelse av oppstemthet.

Den andre kilden er *assosiativ*, ”premised on arbitrary and contingent relationships between the music being expressed and a range of non-musical factors which also carry emotional messages on their own” (s. 94). Tankene går her til tenåringen som leste Stephen Kings *The Shining* mens han lyttet til *Santana’s Greatest Hits* på stereoanlegget. For ham, ble ”Black Magic Woman” alltid assosiert med noe skummelt og urovekkende. Eller for å bruke et filmmusikalsk eksempel: Hvem kan nå lytte til Strauss’ ”An der Schönen Blauen Donau” uten å forestille seg grasiøse romskip i Kubricks *2001 – A Space Odyssey* (1968)?

Man kan se at Juslin og Slobodas distinksjon mellom ’innadvent’ og ’utadvendt’ ligner Meyers ’absolutist/referentialist’-dikotomi. Men mens Meyers fokus er nesten utelatende på ’absolutt’ følellesproduksjon, tilbyr Juslin et al. et mer nyansert begrepsapparat for de referensielle, handlingsorienterte prosessene som faktisk finner sted – spesielt i opplevelsen av programmatisk musikk-stykker eller narrative filmer. Her åpnes det for en kontinuerlig dialektikk mellom ’innadvent’ og ’utadvendt’ følelser, og mellom assosiative og ikoniske sammenhenger. Gestalt-psykologien, slik Juslin og Sloboda beskriver den, har bevist at man ikke bare oppfatter enkelt-stående stimuli, men at man også evner å organisere dem kontekstuell via ”social referencing” (s. 86), som i narrative

filmer for eksempel gir seg utslag i karakter-sympati eller antipati. Her spiller musikken en svært sentral rolle, noe jeg vil komme tilbake til senere.

Fordelen med den psykologiske infallsvinkelen er selvsagt at den er en dynamisk modell som både tar hensyn til lytterens musikalske bakgrunn og forståelse, og samtidig åpner for at den emosjonelle verdien vi knytter til den kan være påvirket av ekstra-musikalske assosiasjonsnettverk.

2.2. Film og følelser

Det dominerende paradigmet er også her psykologisk, nærmere bestemt psykoanalytisk (Metz, Mulvey et al.). Den freudiansk-lacanske tradisjonen uttrykker en genuin nysgjerrighet for kampen mellom Id og Superego, slik den fremstår gjennom menneskelig begjær og nytelse. Følelser vies imidlertid kun plass i en sekundær prosess, etter at objektet (film, bilde, tekst) først er assimilert kognitivt. Slik vil, ifølge Metz et al., film som audiovisuelt medium være i stand til å undergrave eller bygge opp under ideologier ved å organisere de filmiske teknikkene i forhold til en viss type identifikasjon. En slik tankegang byr på minst to store problemer. For det første vil fokuset på identifikasjon og ideologi føre til en diskusjon om "the politics of identity" (Plantinga og Smith 1999: 11), fremsatt *på bekostning* av en utfyllende teori omkring filmens emosjonelle appell i seg selv. For det andre vil den, i følge Torben Grodal, føre til en unødvendig dualisme:

...Psychoanalytic theories describe desires and emotions in relation to cognitive functions within a romantic, dualist model incompatible with a theory that describes cognition and emotions as aspects of a functionally unified psychosomatic whole (Grodal 2000: 5)

Psykoanalysens dilemmaer er nedarvet fra det store skismaet mellom et kognitivt/rasjonelt og et emotivt/irrasjonelt bias – dyrket av strukturalistene (Todorov, Barthes, Jakobson, Greimas) gjennom søken etter immanente strukturer i teksten, fremfor en forståelse av de mentale prosessene som faktisk *skaper* disse strukturene. Det er denne

dominerende dikotomien som post-strukturalistene har forsøkt å konfrontere, eller i det minste forene:

The viewers of film are led to imagine themselves as invisible witnesses that are physically present in the fictional world. Emotions arising from this awareness may be called *F emotions*, since they are responses to events in the fictional world. Emotions when viewing film may also be evoked by the film as manmade artifact. *A emotions*, as we have dubbed these, include enjoyment and admiration for the film as film (Tan and Frijda 1999: 52)

Dette insinuerer at tilskueren konsumerer fiksjon ved hjelp av en ”aktiv”, telisk prosess (resultert i ”F emotions”) og en mer ”passiv”, paratelisk prosess (resultert i ”A emotions”). Mens den første nødvendigvis inntar en objektiv holdning til fiksjonen, særlig knyttet til karakterene i narrativ film, er den andre sentrert rundt en subjektiv opplevelse av både ekstra- og intra-narrative elementer. Begge prosessene åpner for et likeverdig samspill mellom det kognitive og det emosjonelle. Det kunne være fristende å bruke termene *identifikasjon* for det første og *assosiasjon* for det andre, men dette er slitte begreper som både mangler nyansering og som overlapper hverandre i for stor grad. Derfor er det kanskje mer fruktbart å snakke om *karakterbundet innlevelse* versus *audiovisuell opplevelse*. Det første legger opp til en bevegelse *inn* i fiksjonen, mens det andre beveger seg *opp og over* (men ikke nødvendigvis *ut av*) fiksjonen.

2.2.1 Karakterbundet innlevelse

Murray Smith har vært banebrytende i å nyansere identifikasjons-begrepet, blant annet ved å referere til filosof Noël Carrolls idé om ’asentral forestillingsevne’ (*acentral imagining*):

We comprehend the character and the situation, and react emotionally (if we react at all) to the thought of the *character in that situation* (as opposed to the thought of *being the character in that situation*) /.../ Identification depends on the idea that the spectator’s traits and mental states are modelled on those of the characters, not that the character functions as a vacant ‘holding bay’ into which the spectator projects her own attributes (Smith 1995: 79-80)

Mens en 'sentral forestillingsevne' finner sin utløsning i *empati*, vil en slik 'asentral forestillingsevne' legge grunnlag for varierende *sympati* med karakterene. Det samme hypotetisk-praktiske resonnementet som gjør oss i stand til å simulere *emosjonelle tilstander* basert på egen erfaring, vil i neste omgang føre til en simulering av *intensjonelle tilstander* også hos andre mennesker; til en fremtidsrettet og følelsesladet spekulasjon knyttet til karakterenes mål og muligheter for å nå dem.

Når sheriff Brody klamrer seg til en synkende båt mens den blodtørstige hvithaien fosser mot ham i finalen av Spielbergs *Jaws* (1974), krever vi en høy grad av overlevelsesinstinkt og kreativitet hos hovedpersonen, både fordi vi tidligere er blitt fortalt at han besitter slike egenskaper, og også fordi de filmatiske teknikkene er organisert rundt Brodys perspektiv. Spenningsfølelsen knytter seg til hvorvidt Brody faktisk aktualiserer det vi håper og tror på. *Jaws* er imidlertid en "tricky case". I filmens åpningssekvens befinner vi oss på et tidspunkt under havet og skuer oppover mot overflaten, der en ulykksalig badenymfe flyter sårbart på de månelyste bølgene – vi overværer begivenheten fra haiens perspektiv. Betyr dette at vi skal sympatisere med haien i et slags sado-machosistisk begjær? Ikke nødvendigvis. Det er ingen garanti for at et bestemt POV (*point-of-view*) nødvendigvis vil korrelere med en moralsk forankring og en utvetydig karakter-identifikasjon.

Smith skiller derfor mellom tre typer karakterbundet innlevelsens-strukturer: 'gjenkjennelse' (*recognition*), 'oppstilling' (*alignment*) og 'troskap' (*allegiance*). 'Gjenkjennelse' refererer simpelthen til tilskuerens oppfattelse av karakterenes attributter som *individualiserte* og *konsekvente* gjennom hele handlingsforløpet; en nødvendig forutsetning for at sympati-strukturen i det hele tatt skal oppfattes. 'Oppstilling' "refers to the entire range of possible articulations of spatio-temporal attachment and subjective access" (s. 142). 'Spatio-temporal tilknytning' fastsetter karakteren som agent i et gitt handlingsrom (eks. kryssklipp, eyeline match), mens 'subjektiv tilgang' består av de perseptuelle "filtre" som former oppfattelsen av et gitt objekt (eks. voice-over, uklar fokus). Det er imidlertid det tredje leddet, 'troskapet', som er det mest interessante for vårt vedkommende:

To become allied with a character, the spectator must evaluate the character as representing a morally desirable (or at least preferable) set of traits, in relation to other characters within the fiction. On the basis of this evaluation, the spectator adopts an attitude of sympathy (or, in the case of a negative evaluation, antipathy) towards the character, and responds emotionally in an apposite way to situations in which this character is placed (s. 188)

Det betyr at selv om vi er ”oppstilt” med haiens perspektiv i ovennevnte åpningssekvens, gjør vi en moralsk evaluering av situasjonen og karakteren vi er oppstilt *med*. Dersom vi ikke har en ubønnhørlig trang til å tolke scenen sadistisk, er det derfor sannsynlig at vi føler antipati mot haien, og i dette tilfellet er det nettopp filmmusikken – John Williams’ dystre og usympatiske to-toners ledemotiv – som orienterer oss moralsk i den retningen. Hvorvidt den påfølgende sympatien for badenymfen stammer fra en psykoanalytisk kastrasjonsangst (slik det er blitt hevdet) eller en utfordring av næringskjeden, skal jeg ikke spekulere i.

Torben Grodal refererer til Walter Cannons begrep om ’homeostasis’ som en kognitiv forutsetning for slik ”motivert” og karakterbundet sympatistruktur (Grodal 2000: 101). Det innebærer at tilskueren kontinuerlig prøver å vedlikeholde et visst spenningsnivå, slik at eventuelle krusninger i tilstanden oppfattes som ubehagelige opphisselser. I et *telisk* (målorientert) system som dette vil lav opphisselse oppfattes som behagelig og høy opphisselse som ubehagelig. I et *paratelisk* (virkemiddel-orientert) system der det inviteres til audiovisuell opplevelse, er det motsatt.

2.2.2 Audiovisuell opplevelse

Greg M. Smith har stilt spørsmålstegn ved Carroll, Smith og Grodals hang til å fokusere på karakteren som ensom kilde til filmiske følelser. Smith omtaler derfor følelser som ”multidimensional response syndromes” (Smith 1999: 105) i et forsøk på å åpne for en større grad av passive og dynamiske opplevelser i ”nuet”, en ren audiovisuell nytelse som lever på assosiative, umiddelbare elementer. Den fremtidsrettede handlingsorienteringen knyttet til karakteren, eller i hvert fall fiksjonen, er mindre viktig i dette perspektivet.

Grodal er imidlertid også klar over dette spekteret av emosjonelle dimensjoner når han setter opp fire forskjellige prosesser knyttet til fiksjonsopplevelsen:

If the mental focus is linked to non-figurative perceptual processes, the experience will be *intense*; if the the mental focus in on a figurative associative web, it will be *saturated*; if the focus is on goal-directed mental or motor acts, it wil be *tense*; if the mental focus is on autonomic-rhythmic processes, it will be *emotive* (Grodal 2000: 57)

Det er først og fremst de to første prosessene – ‘intensitet’ og ‘assosiativ mettetthet’ – som gjør seg gjeldende i en ren opplevelse av et audiovisuelt *tableau*. Det ser ut til å være en rød tråd mellom Metz’ sterke identifikasjon med bildet *qua* ”cinematic image” – tilskuerens bekreftelse på egen perseptuell potens (Metz 1982), og en slik type opplevelse. En bildesekvens utgjør ingen ’fortelling’ i seg selv, men relaterer seg til mentale modeller hvorav verbale historier kun er en av mange mulige representasjoner. I Ozus filmer, for eksempel, hviler kameraet ofte på samme utsnitt lenge etter at karakterene har forlatt bilderammen. Den intense uthalingen av tiden er basert på den japanske idéen om ”Mu”; ment som en oppfordring til selv-refleksjon hos tilskueren og en katalysator for assosiative nettverk. Man beveger seg ikke *ut* av handlingen, men den emosjonelle effekten av filmopplevelsen blir ytterligere fokusert – mot seg selv.

Det er på tide å flette sammen trådene fra de to teoritradisjonene *musikk og følelser* og *film og følelser*. Tilbyr de beleilige termer i plenum?

2.3 Filmmusikk og følelser

Vi så at den psykologiske innfallsvinkelen til musikk og følelser skilte mellom innadvendte og utadvendte affeksjonsstrukturer, slik den første knyttet seg til handlingstendenser og forventninger og den andre baserte seg på ikoniske og assosiative sammenhenger. Som et paradigmatisk ekko, fant vi en lignende distinksjon i en revidert utgave av den dominerende (psykoanalytiske) innfallsvinkelen til film og følelser: en aktiv, karakterbundet og telisk innlevelse i fiksjonelle sympatistrukturer mot en passiv,

audiovisuell og paratellisk opplevelse av intra og ekstrasjeksjonelle assosiasjonsnettverk. Den første har en objektiv karakter, mens den andre har en subjektiv karakter.

Filmmusikkens oppgaver er ambivalente i dette perspektivet. I klassisk, narrativ film skal den både tilfredsstillende enhet, identifikasjon og innlevelse, og samtidig tilby øyeblikk med ren audiovisuell opplevelse, slik jeg har definert den over. Dette er et problem når man antar at musikk i seg selv "acts as the 'direct shaping voice' of emotion, simultaneously arousing and shaping feelings without the mediation of emotional objects" (Lack 1997: 285). Derfor er det beilelig å gjenopplive Langers idé om at det kun eksisterer en 'morfologi' av følelser i forhold til musikk. Royal S. Brown relaterer dette til filmmediet ved å bruke uttrykket 'unconsummated affect': "The mainstream interaction between film and non-diegetic music depends on a dialectical opposition between the unconsummatedness of the musical symbol and the consummatedness of the cinematic object-events" (Brown 1994: 40). Følelser i musikk forblir med andre ord ukonsumerte helt til de *inngår i en dialektikk med et eksternt objekt*.

Det er imidlertid stor uenighet om *hva* som konstituerer dette "eksterne objektet" i filmuttrykket. Birger Langkjær hevder på den ene siden at tilskueren bearbeider filmens emosjonelle forløp ved å reintegrere følelsen i et *narrativt univers*: Den oppstår på et sensorisk nivå (utledet fra en audiovisuell kilde), synkroniseres persepsjonelt, integreres resepsjonelt (kognitivt) og projiseres endelig inn i fiksjonsuniverset igjen, hvor den finner sin "funksjon". På den andre siden innrømmer Langkjær at følelsesprosessen kan stoppe på et *pre-narrativt nivå med egenverdi*: "Når vi genfortæller den, er det meste af filmens konkrete materialitet blevet en fjern baggrund for en række få og fremtrædende scenarier og markante følelsesintensiteter" (Langkjær 1998: 49). Dette er et typisk dilemma for all teori omkring filmmusikk, slik jeg også antydte i innledningen. Det er vanskelig å bli enig om maktposisjonene mellom bilde/fortelling og musikk i et affeksjons-retorisk hierarki.

Et utgangspunkt for å løse dette dilemmaet er i alle fall å skille mellom karakterbundet/

innlevelsessorientert filmmusikalitet *versus* audiovisuell/opplevelsesorientert film-musikalitet, slik vi gjorde med henholdsvis film og musikk ovenfor. Anahid Kassabian har forsøkt å gjøre nettopp dette ved å nyansere mellom 'assimilerende' og 'affilierende' identifikasjon i Hollywoods filmmusikk. Den første typen identifikasjon "suger" tilskueren opp i handlingen og karakterens prekonstruerte ideologistruktur: "music acts as a lubricant to identification processes /.../ music proliferates possibilities by opening perception onto perceiver's own (socially conditioned) histories" (Kassabian 2001: 113). Den andre typen åpner for en mer mobil evaluering av filmens subjekt-struktur: "affiliating identifications can accomodate axes of identity and the conditions of subjectivity they create. They can permit resistances and allow multiple and mobile identifications" (Kassabian 2001: 139).

Problemet med denne inndelingen er at begge termene overlapper hverandre i for stor grad. Er ikke en affilierende identifikasjon også avhengig av tilskuerens egen sosiale bakgrunn? Og hvis en assimilerende identifikasjon fremmer passiv aksept av en ideologistruktur, betyr ikke det at man også er affiliert med den strukturen? Dessuten er begrepet 'identifikasjon' nok en gang utilstrekkelig som utgangspunkt for å forstå hvilke mentale prosesser som skaper følelser i et audiovisuelt medium.

For dette prosjektets vedkommende er det derfor mer relevant å introdusere begrepet '*affektiv kongruens*' i et forsøk på å lede oppmerksomheten mot et mer abstrakt, oppvelsesorientert aspekt av filmmusikken. Jeff Smith definerer 'affektiv kongruens' som "a type of cross-modal confirmation in which the spectator matches the score's affective components to the emotional shading of the narrative" (Smith 1999: 148). Dette innebærer en intensivering av det audiovisuelle amalgamet som er sterkere enn det bildet og musikken hver for seg skulle tilsi, og settes av Smith opp mot 'polarisering' (hvor musikken skyver bildet mot *musikkens* emosjonelle "pol"). Jeg har imidlertid lyst til å erstatte Smiths bruk av ordet "narrative" med "audiovisuelt øyeblikk". Slik åpner jeg for en høyere grad av fokus på de assosiasjonistiske, paratelistiske aspektene av filmmusikken, og legger også til rette for at den audiovisuelle opplevelsen inkluderer *ekstra*-narrative omveier, som nevnt ovenfor.

Annabel J. Cohen har satt opp en slik kongruens-assosiasjonistisk modell, der musikk, dialog og bilde utfører hver sin tolkningsprosess via et komplisert samspill mellom kort og langtidsminnet (Cohen 2001: 259). Ifølge denne modellen, assosierer tilskueren ved hjelp av grupperings-prinsipper og tillærte sammenhenger. Slik organiserer vi musikken i temporale og kategoriserbare strukturer som kan gi seg utslag i ulike tverr-medielle retninger: "when the auditory information and visual information are structurally congruent (e.g. share temporal accent patterns), the visually congruent information becomes the figure, the visual focus of attention" (Cohen 2001: 260). I korttidsminnet lagres med andre ord *både* en musikovisuell mening ('*STM visual narrative*') og en autonom musikalsk mening. Disse synkroniseres og affektueres i langtidsminnet. I neste omgang skytes den "arkiverte" følelsen tilbake i det audiovisuelle øyeblikket, der musikk *qua* lyd ikke lenger oppfattes kognitivt, men inngår som del av den totale opplevelsen.

Dette forklarer delvis hvorfor de fleste tilskuere ikke legger merke til musikken i film, og fungerer også som en grobunn for fordømmen om at "den beste filmmusikken er den du ikke hører" (et noe misvisende utsagn i det det insinuerer at musikken kun er lydtapet uten veiledende funksjon).

Fordelen med Cohens modell ligger i et hensyn til det faktum at emosjonell opplevelse av film baserer seg på ulike informasjonskanaler (hennes eksempler er dialog, musikk og bilde) – *hver med sin autonome prosessuelle manifestasjon* – som *kan* reintegreres i en fiksjon jf. Langkjær, men som *også* kan integreres i en umiddelbar opplevelse av egen tilværelse, en slags emosjonell selv-bevissthet.

Howard Shores heroiske "fellowship"-tema (vedlegg: spor [v.s.] 22) fra Peter Jacksons *Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* (2001) er således ikke bare et narrativt ledemotiv for gruppen av hobitter, dverger og alver, men også et fleksibelt stykke musikk som kan "blø" over i sekvenser som er mindre relatert til gruppens handlinger, for eksempel hobbiten Frodos kontemplasjon over ansvaret som ringbærer mot slutten av filmen. I denne sekvensen presenteres temaet *lento*, og vekker til live vår evne til å

gruppene og assosiere (og også *favorisere*) musikalske strukturer som langtidsminnen forbinder med 'tristhet', 'ettertenksomhet' og så videre. På den visuelle siden bidrar et høst-tonet fargefilter og en vedvarende close-up av Frodos lammede ansiktsuttrykk til en forsterking av disse assosiasjonene. Den emosjonelle effekten er ikke så mye relatert til bevisstheten om fortellingens daværende status eller en forventning om karakterens målrettede handlinger, som den er et resultat av en passiv, *katharsis*-aktig opplevelse av egen evne til å reagere akkurat slik. Temaet får en *lyrisk-symbolsk* funksjon, for å låne et uttrykk fra Peter Larsen (1988: 40).

Det kan virke som om få teoretikere har tort å gå i detalj omkring denne funksjonen – sannsynligvis fordi det er vanskelig å rettferdiggjøre den ut i fra et strengt narrativt perspektiv – men de fleste har innrømmet dens plass i filmuttrykket.

2.3.1 Spektakulær ekstase: Filmmusikkens lyrisk-symbolske funksjon i narrativ film

Om man skal føye følelsene som resulterer fra denne funksjonen inn under én tilstandsterm, ville det være passende å bruke uttrykket *spektakulær ekstase*. Det lyrisk-symbolske øyeblikket tilbyr noe spektakulært (visuelt og musikalsk) som resulterer i en form for selv-sentrert ekstase – enten den er negativ eller positiv.

Forløperen til en slik type kunstopplevelse ligger i Immanuel Kants idé om det "sublime" ([1790] 1995). Cynthia Freeland oppsummerer den slik: "The sublime has been held to be a grand object, often a natural one, that produces in us a characteristic combination of painful and pleasurable feelings of terror plus awe and elevation" (Freeland 1999: 63). Vi gripes av en ambivalent intensitet som gir seg utslag i ærefrykt og åndelig opphøyelse.

Både musikkteori og filmteori har videreutviklet denne idéen.

I forhold til musikk, tok for eksempel Alf Gabrielssons SEM-prosjekt (Strong Experiences with Music) i perioden 1989-2000 utgangspunkt i Abraham Maslows idé om 'maksimumsopplevelser' (*peak experiences*):

Peak experience is good and desirable, there is a complete loss of fear, anxiety, inhibition, defence and control. Moreover, the emotional reaction in the peak experience has a special flavor of wonder, of awe, of reverence, of humility and surrender before the experience as before something great (Maslow i Gabrielsson 2001: 431)

Dette passer bra med det passive, paratetiske aspektet av audiovisuell opplevelse som vi har påpekt. Formålet med Gabrielssons prosjekt var å undersøke hvilke fenomener – både i selve musikken og hos respondenten – som forårsaket slike sterke følelser. Konklusjonen var at de fleste utledet følelsen fra en sterk, ekstra-musikalsk opplevelse som var lagret i langtidsminnet jf. Cohens assosiasjonsmodell.

I forhold til film, lokaliserer Torben Grodal slike øyeblikk i en skala av ”mellom-menneskelige dimensjoner”: ”if a singular act is an exemplification of ’the conditions of human life’, the temporal experience will be linked to scales of ’human life’, not to the scale of the illustrative act” (Grodal 2000: 151). Grodal føyer med andre ord disse øyeblikkene inn i en temporal sammenheng. Det er filmens rytmikk som bestemmer hvilken retning den emosjonelle kausaliteten rettes mot – subjektet *i* verden eller subjektets målrettede søken *mot* verden. Det er noe uklart hva Grodal mener med dette, men han eksemplifiserer med danse-sekvenser i musikaler, der handlingen ”stopper opp” og fokuserer på en tematikk av ’mellom-menneskelige dimensjoner’. Grodal har tidligere omtalt denne type ekstase i narrativ film (gjennom for eksempel montasje) som en *lyrisk blokk* (Grodal 1999: 137), akseptert av publikum under forutsetning av at musikken skaper emosjonell (og narrativ) flyt.

Når musikk og film forenes, vil med andre ord øyeblikket opphøyes til en mytisk proporsjon: ”it is now the ’ecstasy of musicality’, the access to the purity of a non-referential image, that gives the cinematic personae their mythic power” (Brown 1994: 241). Det er ikke tilfeldig at Brown bruker ordet ’myte’ i dette tilfellet. Han baserer seg på Levi-Strauss’ parallellisering av myte og musikk: ”[Both] myth and music /.../ transcend articulate expression, while at the same time /.../ requiring a temporal dimension in which to unfold” (Levi-Strauss i Brown 1994: 72). Velkjent musikk i film

opererer som kulturell fellesnevner og binder publikum sammen i en følelse av ”commonality”, samt individets plass i dette felleskapet. Tenk på John Williams’ neo-romantiske, ledemotiv-baserte musikk til *Star Wars* (George Lucas, 1977) – et fremmed univers, men jordbundet via musikalske referanserammer som ”affektivt leksikon”.

Dette storslåtte myteaspektet ved den lyrisk-symbolske funksjonen i spektakulær ekstase identifiseres også av Claudia Gorbman: ”’spectacle’ /.../ evokes a larger-than-life dimension which, rather than involving us *in* the narrative, places us in contemplation *of* it.” (Gorbman 1987: 68). Som jeg nevnte tidligere, betyr ikke dette nødvendigvis at tilskueren dras *ut* av fiksjonen jf. Brechts verfremdungseffekter, men at man et øyeblikk flyter *over* eller *parallellt med* den. Fiksjonen brukes som springbrett for en opplevelse av egen følsomhet.

Det skulle nå være tydelig at spektakulær ekstase får sitt sterkeste utløp i en viss type *sjanger*. I en diskusjon omkring film-komedier, hevder Dirk Eitzen mer generelt at:

...what the average moviegoer wants most of all from movies is not narrative per se but strong and concentrated affective responses /.../ Not just the pleasure of seeing a problem through, but the concentrated experience of emotions that are not often triggered in the day-to-day affairs: sadness, horror, fear, excitement, the happiness associated with the climax of romance, the thrill of having survived a brush with death, and /.../ the funny side of inappropriate behaviour. I submit that this is the pressure that most influenced the shape of classical Hollywood cinema (Eitzen 1999: 91)

Dette resonnerer bra med det Langkjær innrømmet ovenfor; at tilskueren først og fremst husker “markante følelsesintensiteter” en tid etter at filmopplevelsen er fordøyd. Eitzens sitat gjør det klart at dette gjelder i særdeleshet sjangrene melodrama, skrekk og komedie. Tårer, gys og latter representerer et spekter av utløp for primærfølelser. Disse inkorporeres naturligvis også i andre sjangre som science fiction, action eller krim, men rendyrkes ikke her i like stor grad.

Nå er det imidlertid slik at termen ’melodrama’ ikke lenger kan begrenses til 50-tallets ”women’s pictures” og ”tåre-perser” (“*weepies*”). Sjangeren har utviklet seg til å bli en

slags *supra-sjanger* som omfavner ethvert utløp for emosjonell eksess (inklusive elementer av nettopp skrekk og komedie). Hvis vi tar utgangspunkt i denne utvidelsen av termen, men legger til noen nødvendige begrensninger for å opprettholde en viss integritet, er det mulig å kort beskrive filmmusikkens lyrisk-symbolske funksjon i melodramaet.

2.3.2 Fremskutt affekt i melodramatisk film

Ordet 'melodrama' er som kjent utledet fra det greske 'melos' (sang) og 'drama' (handling) – særdeles passende i en diskusjon omkring filmmusikk. Som teaterform hadde det sin storhetstid under de produktive pennene til Scribe, Sardou og Pixierécourt rundt 1800, men har siden den gang ikke bare gjennomgått en innholdsmessig utvidelse, men også en transmediell emigrasjon. Både filmer og personer kan være melodramatiske i sin uttrykksform.

I sin essens er melodramaet basert på en opplevelse av følelser for følelsenes skyld, i det Caryl Flinn har kalt "fremskutt affekt" (*foregrounded affect*):

Melodrama /.../ has usually been characterized by the relative distinctiveness of its style from narrative themes and diegetic situations /.../ [it] foregrounds this affective function, making it noticeable and not "invisible", silent or unconscious as classicists would have it. (Flinn 1992: 133-39)

Wimal Dissanayake konkluderer med at en slik hoved-egenskap gir seg utslag i "sensationalism, emotional intensity, hyperbole, strong action, violence, rhetorical excesses, moral polarities, brutal villainy and its ultimate elimination, and the triumph of good" (Dissanayake 1993: 1).

For at filmmusikken skal være i stand til å underbygge alt dette, må den inngå i det Brown har kalt "ikke-diegetisk eksess", det vil si en evne til å overdrive den emosjonelle ledetråden med ikke-diegetiske virkemidler (derav musikk) slik at den affektive kongruensen blir *hyper-eksplitt*. Mangel på audiovisuell konsonans kan føre til en

analytisk distanse eller narrativ problematisering som vil frata filmopplevelsen sitt paratetiske, narcissistiske preg og undergrave en umiddelbar, spektakulær ekstase.

Et manikeisk ordnet karaktergalleri gir seg dermed utslag i et binært musikkbilde – ”bad guys” representeres av moll, atonalitet og fragmenterte motiv (Darth Vader i *Star Wars*, haien i *Jaws*) mens den sympatiske protagonisten representeres av mer utviklede temaer i dur (Luke Skywalker i *Star Wars*, Brody i *Jaws*). Den musikalske strukturen trenger imidlertid ikke å støtte seg på *karakterbaserte* ledemotiv. Ofte er enkeltstående hendelser viet egne tema med sterk emosjonell verdi (”kjærlighetstemaet” i det Han Solo og Prinsesse Leia omfavner hverandre i *Star Wars*). Dessuten er det også mulig å liberalisere teknikken hvis et tema har større emosjonell relevans for en scene enn det har narrativ relevans (jf. eksempelet med *Lord of the Rings* over). Jeg kommer tilbake til de symbolske aspektene ved ledemotiv-teknikken i kapittel 4.

Siden melodramaet tar utgangspunkt i en moralsk konflikt, vil den føre til en engasjerende form for tragedie som allikevel ender lykkelig eller i verste fall ”bittersøtt”. Som Noël Carroll sier: ”we expect from /.../ melodramas that they be saliently comprised of misfortunes *suffered* by the protagonists” (Carroll 1999: 36). Det vil si at musikken må veksle mellom å ”lide” og ”trøste” med jevne mellomrom. Mye av denne dynamikken relaterer seg til det velkjente skillet mellom moll og dur. Leonard B. Meyer har hevdet at ”anguish, misery and other extreme states of affectivity are deviants and become associated with the more forceful departures of chromaticism and its modal representative, i.e. the minor mode” (Meyer 1956: 227). Det vil si at det knytter seg en større grad av usikkerhet til moll-baserte melodier fordi de alltid uttrykker en tendens *mot* en diatonisk struktur. Moll-modus er alltid foranderlig og tvetydig. I tillegg fremføres den ofte i saktere tempo. Derfor tillegger vi den ofte en følelse av ’tristhet’ og ’lidelse’.

For at den fremskutte affekten skal slå ut i spektakulær ekstase via musikk, må den oppfattes av øret i utgangspunktet. Den ikke-diegetiske musikken må altså mikses slik at den har et rimelig høyt volum i forhold til lydeffektene. I melodramatiske partitur er det derfor vanlig å la musikken fremføres av et fullblods symfoniorkester. Dette kan virke

paradoksalt ettersom poenget med 'affektiv kongruens' og Cohens assosiasjonsmodell nettopp er å la musikk og bilde integreres i et audiovisuelt Kodak-øyeblikk, *ikke* å la musikken trekke oppmerksomhet mot seg selv. Slik blir konsekvensen imidlertid ikke:

Paradoxically, it would appear that the larger the ensemble playing the non-diegetic score, the more "invisible" this score can become, since the full symphony orchestra, with its numerous tone colors and its big sound, has a greater potential for translating musical sounds into subliminal affect (Brown 1996: 59)

Symfoniorkester er ingen *forutsetning* i melodrama, men en klar fordel i form av "teksturell fleksibilitet" som gir seg utslag i et videre emosjonelt spekter.

Man kan godt spørre seg om denne formen for filmmusikk-komposisjon automatisk vil føre til et klisjébefengt kunstuttrykk. Er melodramaets formål først og fremst å skvise konvensjonene for det de er verdt, jf. musikologenes "affektive leksikon"?

La oss svare 'ja' uten derved å idømme sjangeren en negativ kvalitet. Klisjéen er et kraftfullt virkemiddel i en passiv, paratelisk opplevelse av filmøyeblikket: "The power of the cliché /.../ is a well-known effect of the suspension of voluntary control and voluntary output by repetitive non-object-directed patterns" (Grodal 2000: 56). Dersom arketypene og konvensjonene utnyttes konsekvent og plasseres med omhu i det audiovisuelle universet, vil effekten bli en "paradigmatisk opphøyelse" av filmen, slik Umberto Eco omtaler *Casablanca*:

When all the archetypes burst out shamelessly, we plumb Homeric profundity. Two clichés make us laugh, but a hundred clichés move us because we sense dimly that the clichés are talking among themselves, celebrating a reunion (Eco 1987: 209)

Spielbergs *E.T. – The Extra Terrestrial* (1982) er blitt karakterisert som spekulativ og sentimental, men et verdensomspennende publikum har allikevel opphøyet den til klassikerstatus innenfor det melodramatiske paradigmet. I hvor stor grad har John Williams' symfoniske filmmusikk bidratt til dette? Hvordan utnyttes filmmusikkens

lyrisk-symbolske funksjon til å skape fremskutt affekt og spektakulær ekstase i utvalgte audiovisuelle øyeblikk?

2.4 *E.T. – The Extra Terrestrial*

La det være klart først som sist: *E.T.* er på alle mulige måter en klassisk, narrativ Hollywood-film som oppfordrer til karakterbundet innlevelse. Men den er *også* en film mettet med enkeltstående øyeblikk i melodramatisk tradisjon som har potensiale til å oppleves som spektakulær ekstase. Som vi har nevnt, behøver ikke det ene utelukke det andre.

E.T. kan i utgangspunktet virke som en typisk science fiction film, siden den omhandler besøk fra verdensrommet, og som andre sjangerfrender handler den om *bekreftelsen av vår egen menneskelighet* i møtet med noe ikke-menneskelig. Det er imidlertid mange komponenter som gjør den til noe mer enn det, eller noe helt annet. Et eksempel er synet på romvesenet som fysisk og psykisk inntrenger: "Aliens are physical embodiments of the Other, the thing separate from our earthbound humanity /.../ The hallmark of the music associated with the alien is dissonance, atonality, and discordance." (Scheurer 1998: 174). Williams' musikk for *E.T.*-karakteren er tvert i mot vennligsinnet og tonal (bortsett fra åpningssekvensen, som jeg kommer tilbake til) og tidvis religiøs og oppløftende. Dessuten utspiller filmen seg i sin helhet på jorden, i en liten amerikansk forstad. En kort romskip-visitt i hver sin ende av filmen er eneste spor etter avansert fremtidsteknologi og utenomjordisk tilknytning. Filmen får – i typisk melodramatisk stil – tid til å utforske familiære forhold i et gjennomsnittlig forstadshjem, hvor *E.T.* sakte men sikkert inkorporeres som kvasi-menneskelig medlem med diverse ekstra-menneskelige egenskaper.

Narrativt får Williams' musikk dermed lov til å komplisere binære motsetningsforhold for å skyve sympatien i ulike retninger (*E.T.* presenteres først som skummel og senere som snill, det samme gjelder de voksne autoritetsfigurene). *Audiovisuelt* tillates det en "stopp" i handlingen med jevne mellomrom hvor store, følelsesladde temaer som

'vennskap', 'ærefrykt' eller 'outsider' understrekes av en affektiv kongruens i bilde og musikk.

Mye av filmens brede appell ligger nettopp i denne "mytifikeringen" av enkeltstående øyeblikk, en opphøyelse til universell tematikk, noe som har fått kritikere til å kategorisere den som unødvendig sentimental. Men hva betyr egentlig 'sentimental'? Tan og Frijda karakteriserer følelsen som en trang til å gråte eller en tilstand hvor man blir beveget med en større styrke enn det forståelsen av følelsens årsak skulle tilsi (Tan og Frijda 1999: 49). Vi lar oss med andre ord "rive med" selv om vi vet at karakterenes handlinger ikke vil få noen konsekvenser utenfor fiksjonen. Funksjonen er lyrisk-symbolisk og effekten er paratelisk nytelse/spektakulær ekstase.

I det følgende har jeg plukket ut et knippe Kodak-øyeblikk fra *E.T.*, hvor den spektakulære ekstasen konstrueres simultant av musikk på den ene siden og elementer relatert til bildet på den andre siden (utsnitt, fotografi, skuespiller-prestasjoner). Øyeblikkene varierer i temporal og spatial utstrekning, men er allikevel mer eller mindre autonome. Tilskueren glir problemfritt fra en prioritering av karakterbundet innlevelse til en prioritering av audiovisuell opplevelse og *vice versa*. Derfor kan jeg også komme til å berøre karakterbundet innlevelse (eller narrativ kontekst) som et *rammeverk* for de audiovisuelle øyeblikkene, uten at jeg dermed antyder noe generelt affeksjons-retorisk hierarki med det.

2.4.1 Overture: Fra karakter til audiovisualitet og tilbake igjen

De første åtte minuttene av filmen er totalt underlagt musikk i en eller annen form. En sort skjerm, kun brutt av fortekstene i rødlilla font, åpner filmen mens en kvasimusikalsk "ulelyd" preger lydsiden (v.s. 1). *E.T.*'s dystre sjangerbror fra samme periode – Ridley Scotts *Alien* (1979) – benyttet seg av den samme lydbruken i åpningssekvensen for å konnotere noe mystisk, fjernt og muligens ondsinnet. Denne assosiasjonen brytes imidlertid ned så snart det sveipes over en krystallklar stjernehimmel mens Williams introduserer en enkel og uskyldig tre-toners melodi for solo fløyte (v.s. 2, 0:00-0:25).

Dette fløyte-temaet vil narrativt komme til å representere 'lengsel' i ulike former gjennom hele filmen (hjemlengsel, lengsel etter samhörighet).

I det kameraet tilter nedover stjernehimmelen og avslører konturene av et skogbryn, våkner hele orkesteret (pluss et orgel) og følger 'lengsels'-temaets harmonier. Et oversiktsbilde presenterer det man må anta er et romskip i en lysning. Flakkende lys bryter skogmørket, og i en overflod av motlys skimtes små, antropomorf-aktige figurer som vagger målbevisst mellom buskene. I motsetning til andre regissører, bruker Spielberg ofte lys for å *tilsløre*, ikke *avsløre*. Lys er – eller kan være – en kilde til mysterium.

Poenget med åpningssekvensen er å skape usikkerhet hos tilskueren. Hvor befinner vi oss? På jorden eller på en fremmed planet? Hvem er disse skapningene og hva vil de? Williams understreker denne usikkerheten ved å bruke moll-baserte harmonier og nesten retningsløse melodier som forsøker å finne en eller annen form for struktur (v.s. 2, 0:25-2:10). Kameraet gjør en panorering *inne* i selve romskipet, hvor det avslører en rekke merkelige planter og soppvekster, fremdeles akkompagnert av Williams' usikre harmonier. Man kan allerede nå begynne å spekulere i om skipet er et slags mobilt drivhus og om romvesenene er intergalaktiske plante-samlere. Neste scene gjør det i hvert fall klart at dette er romvesener på besøk *hos oss*. En ugle uler i det fjerne, og de små skapningene stopper opp mens et rødt lys tennes i samtlige brystkasser. Slik etableres det både at vi befinner oss på jorden (ugle, skapningenes overraskende reaksjon) og at det eksisterer et organisk bånd mellom dem. Williams bidrar med en lang, vedvarende strykerakkord som både opprettholder spenningsnivået og illustrerer romvesenenes "homogene" tilværelse (v.s. 2, 2:12-2:16).

På dette tidspunktet introduseres det første tilfellet av ren spektakulær ekstase. En close-up følger de lange fingrene til E.T. i det han forsiktig plukker en trespire fra bakken. Musikken bygger seg opp. Et kort innklipp av en hare som snur seg nysgjerrig mot begivenhetene. Så: et monumentalt oversiktsbilde av skogholtet med høye, nakne trær som strekker seg mot himmelen og lille E.T. som beveger seg ydmykt mellom dem. Det

er ingen overdrivelse å si at scenen har et umiskjennelig religiøst preg. De høye trærne med de rene loddrette linjene vekker assosiasjoner til gotisk arkitektur og utsmykkede katedraler. Månelysen daler angelisk ned mellom grenene. Sterkest av alt er allikevel Williams' musikk – orgel supplerer nok en gang orkester i en ekklesiastisk, moll-basert melodi (v.s. 2, 2:37-3:00). Øyeblikket er ganske kort, men rekker å vekke til live en massiv følelse av ærefrykt og beundring. Et lite øyeblikk opplever vi den samme helligheten som romvesenene tillegger naturen og livet, uten at vi nødvendigvis har klart å rasjonalisere oss frem til denne egenskapen hos dem. Det majestetiske temaet representerer narrativt "liv", og dukker senere opp når E.T. behøver medisinsk hjelp for å overleve.

Selv om øyeblikket med ren spektakulær ekstase er over, fortsetter likevel musikken uavbrutt i noen minutter enda. Tilskueren sendes fra en audiovisuell opplevelse tilbake til en mer karakterbundet innlevelse. To biler raser plutselig inn i bilderammen til et lite crescendo (v.s. 2, 3:22). De hissige billyktene blander total oversikt over situasjonen (nok en gang representerer lys noe lugubert). Ut av bilene stormer en rekke menn med lommelykter, sett fra navlen og ned. En av mennene går helt bort til kameraet, og vi observerer et dinglende nøkkelknippe i beltespennen. Siden vi ser ham fra dette perspektivet i mesteparten av filmen og aldri får vite navnet hans, identifiserer vi ham som "Keys".

I denne sammenheng er det verdt å påpeke at dette først og fremst er en film 'oppstilt' med barnas perspektiv og med en barnlig (eller alternativt utenomjordisk!) verdensoppfatning. Spielberg har derfor valgt å representere de fleste voksne autoritetsfigurene (bortsett fra moren, som innehar barnlige trekk) med lave utsnitt à la matmoren i *Tom og Jerry*. I mangel av innlevelsesorienterte ansiktsreaksjoner, reguleres dermed 'troskapet' i de "ikke-voksne" favør, og POV løper denne gang parallelt med sympatien (i hvert fall i store deler av filmen).

Williams presenterer "Keys"-temaet med solo fagott i det vi ser nøkkelknippet (v.s. 2, 3:51-4:24). Dette truende temaet – kun en grunntone og overliggende kvint, og dermed

mer et *motiv* enn et tema – vil narrativt komme til å representere myndighetenes jakt på E.T. og dukker opp hver gang det er fare for at E.T. kan bli funnet. Temaet kles i ulike tempo og ulik orkestrering alt etter hvor overhengende faren er (messingblåsere er som regel den hissigste varianten). ”Keys”-temaet fortsetter *tutti* og *agitato* – og mikset høyt i lydbildet – mens E.T. blir jaget gjennom skogen (v.s. 2, 4:25-5:40). Uheldigvis rekker han ikke tilbake til romskipet før det tar av, og han blir stående på en bakketopp og se det forsvinne på nattehimmelen. ’Lengsels’-temaet returnerer naturlig nok på solo fløyte (v.s. 2, 5:40), og fortsetter også i det E.T. får øye på lyshavet under seg – en typisk amerikansk forstad. Musikken avsluttes i det det klippes til unggutten Elliots hjem.

Jeg har beskrevet hele åpningssekvensen av to grunner. For det første illustreres her den musikalske vekslingen mellom delvis karakterbundet innlevelse og audiovisuell opplevelse. For det andre kan man påstå at *hele* sekvensen innehar en følelse av spektakulær ekstase i audiovisuell opplevelse, i den grad at få eller ingen narrative temaer er blitt fullt ut etablert enda. Tilskueren er derfor tvunget til å iverksette personlige assosiasjonsnettverk basert på en viss konstellasjon av fotografi, utsnitt og musikkens rent formelle struktur (melodivalg, orkestreringsvalg, rytmikk og så videre).

2.4.2 Melodramaets kjerne: Mellom-menneskelige relasjoner

Det ovennevnte øyeblikket med ren spektakulær ekstase knyttet seg til forholdet mellom en karakter og dennes ’omgivelser’ (manifestert som ’Natur’ og delvis ’uidentifiserte antagonister’). I melodramatiske partitur er det imidlertid like vanlig å finne den lyrisk-symbolske funksjonen i øyeblikk med mellom-menneskelig kommunikasjon (eller reformulert for vårt tilfelle: ikke-verbal kommunikasjon og emosjonell utveksling mellom to *karakterer*, siden E.T. ikke er noe menneske). Dette er tydelig i følgende scene:

E.T. finner etter hvert frem til Elliots hus etter at familien har gått og lagt seg, og begynner deretter å rote i vedskjulet. Elliot våkner av bråket, og går ut på gårdsplassen. Der møter han E.T. for første gang, nok en gang badet i motlys og tonesatt av Williams’

relativt atonale musikk (v.s. 3). Etter at de første sjokkbølgene har lagt seg, lokker Elliot E.T. inn i huset med en pose småsjokolader. Musikken blir gradvis lettere, og bryter tidvis ut i *mickey-mousing* (bokstavelig musikklegging) for å understreke den forsiktige ”leken” som utspiller seg mellom dem (v.s. 4). E.T. vagger inn på Elliots rom, fremdeles delvis skjult av diverse møblement. Til slutt står de ansikt til ansikt, og vi presenteres for det første reaksjonsskuddet av E.T., før musikken leder oss inn i et nytt øyeblikk med spektakulær ekstase:

Uten mulighet til å forstå hverandre, kommuniserer de to med bevegelser. Elliot gjør en gest som E.T. repeterer. Williams introduserer her ’samhørighets’-temaet (v.s. 5), en varm liten melodi på solo harpe som narrativt dukker opp hver gang E.T. og Elliot opprettholder båndene med hverandre. De er begge outsiders på hver sin måte (E.T. på jorden, Elliot blant sine jevnaldrende skolekamerater – det er ikke tilfeldig at begge navnene begynner på E og slutter på T). Denne form for ikke-verbal kommunikasjon er et typisk trekk i mange Spielberg-filmer, og er som oftest viet særskilt plass i det audiovisuelle universet. Her trenger ikke tilskueren noen narrativ innsikt for å forstå at det eksisterer et spesielt forhold mellom dem, og at de utfyller hverandre emosjonelt: Karakterenes bevegelser, ansiktsuttrykk og musikk bærer scenens emosjonelle appell i seg selv. Ettersom linken mellom de to opprettes, begynner Elliot å føle seg like trøtt som det E.T. sannsynligvis er etter alle strabasene. Øynene glir sakte igjen mens orkesteret simulerer en rekke nedadgående, søvnige *glissandi* (v.s. 5, 0:48-1:48). Elliot sjangler bakover, og dumper ned i en lenestol hvor han umiddelbart sovner. Øyeblikket fremkaller en følelse av samhørighet, vennskap og trøst.

2.4.3 Over the Moon

Kanskje det sterkeste audiovisuelle øyeblikket i *E.T.* er den ikoniske og svært berømte scenen med E.T. og Elliots ferd forbi månen. Dette kombinerer elementer av en ’omgivelses’-orientert og en karakter/kommunikasjons-orientert ekstase. I skjul av Halloween-feiringen, sniker de seg ut i skogen for at E.T. kan opprette kontakt med sine bortreiste venner i romskipet, noe han er i stand til ved hjelp av et spesielt apparat han har

konstruert i Elliots hjem. Scenen starter musikalsk i det E.T. bruker sine telepatiske krefter til å skyte fart i sykkelen de begge sitter på, slik at de farer hasardiøst inn i det ulente terrenget. Det påfølgende musikkstykket (v.s. 6) åpner med en raskt springende melodisk linje i strykerne som raskt gir plass til en serie av fremtredende piano-kaskader. I det sykkelen styrer nådeløst mot kanten av et stup, suppleres lydbildet med en rekke ringende bjeller og triangler, samt en kraftig pauke-virvel (v.s. 6, 0:33-0:38). Noe er i ferd med å skje. Sykkelen raser utfor kanten, men i stedet for å falle ned i juvet flyr den videre over tretoppene. I samme øyeblikk fremføres den mest artikulerste versjonen av 'triks'-temaet i filmen, et dur-basert, velutviklet tema med majestetiske overtoner, om enn ikke like "religiøst" som 'liv'-temaet (v.s. 6, 0:38-1:40). Jeg har kalt det 'triks'-temaet fordi det narrativt som oftest dukker opp i scener der E.T. viser sine ekstra-menneskelige egenskaper eller "triks" (helbreder sår, gjenoppliver døde blomster, får ting til å fly).

I dette tilfellet er det imidlertid av mindre betydning hvorvidt tilskueren klarer å identifisere og inkorporere temaet i en narrativ sammenheng. Det er elementer i selve musikken, spesielt orkestreringen, som er mer sentrale for å forstå effekten av spektakulær ekstase: Etter pauke-virvelen, fjerner Williams orkesterets "bunn" (det vil si de dypere instrumentene i både stryker og messing-seksjonen), og konstruerer dermed en slags "musikalsk luftbårenhet".

Øyeblikket når sitt klimaks i det en silhouett av Elliot og E.T. legges over en abnormalt stor og full måne. Grodal har beskrevet effekten av en slik silhouett-teknikk: "as soon as the viewer receives a perceptual overload by the combination of strong images and inactive protagonists who cannot abreact the input, he reacts by cognitively and affectively labelling the situation as an image of mental life" (Grodal 2001: 258). Bildeutsnitt, fotografi og musikk understreker her med utvetydig klarhet de "mentale assosiasjoner" som knytter seg til karakterenes samhörighet, men også en følelse av frihet og ærefrykt for naturen og tilværelsen generelt. I John Williams' egne ord:

Though E.T. is not of our own species, he is part of our spiritual oneness. Going over the moon is a fantastic idea and it needed great sweep and a feeling of freedom in the music. Here we lose gravity, we're in space and the composer and the orchestra have to emphasize the feeling that we are finally free (Williams i Spielberg og Mathison 2002: 164).

2.4.4 Femten minutters katharsis

I likhet med begynnelsen av filmen, er også hele siste del av filmen underlagt musikk, og veksler kontinuerlig mellom karakterbundet innlevelse og audiovisuell opplevelse. Vekslingen er her tydeligere enn i begynnelsen ettersom de musikalske temaene og karakterene nå er fullt ut etablert. I følge Williams, var sekvensen svært problematisk å musikklegge fordi den inkluderer svært spesifikke punktueringer, særlig i scenene med karakterbundet innlevelse. Spielberg lot derfor Williams spille inn stykket *uten* å måtte forholde seg til *click-track* (metronom-aktig tidsanviser) og klippertytme. I et noe uvanlig scenario, klippet Spielberg med andre ord sluttsekvensen til Williams' musikk. Resultatet er at de siste femten minuttene (v.s. 7) har en "glatt" rytmisk fremdrift som lar følelsene bygge seg opp til det store audiovisuelle (og narrative) klimakset.

Første del av sluttsekvensen starter i det Elliot og vennene hans bestemmer seg for å kidnappe E.T. fra myndighetene og frakte ham tilbake til lysningen i skogen, der romskipet er forventet å returnere. De unge syklistene blir jaget av politibiler gjennom gater og over bakketopper, og musikken poengterer nærmest hver fartsdump de kjører over (f.eks. v.s. 7, 5:04-5:10). Tematisk veksles det hele tiden mellom fragmenter av "Keys"-temaet og 'triks'-temaet, som i dette tilfellet vikarierer for en mer generell representasjon av "helte-gruppen" vi skal sympatisere med. Syklistene konfronteres plutselig av en veisperring, men akkompagnert av en ny kraftig versjon av 'triks/fly'-temaet, tar alle syklene av og flyr over veisperringen og ut mot skogen (v.s. 7, 6:58).

Med dette starter også *andre del* av slutt-sekvensen, som er mer audiovisuell i natur. 'Triks'-temaet fortsetter i det silhouett-grepet gjentas – denne gang med flere syklist og lagt ovenpå en oransjefarget sol i stedet for en måne. Assosiasjonene og de "mentale bildene" er kanskje de samme som før, men repetisjonen av grepet i seg selv medfører en

anagnorisis som innehar egen emosjonell tilfredsstillelse. Syklene lander ved skogholtet akkurat i det solnedgang går over i natt igjen, og romskipet daler grasiøst ned fra himmelen. En rekke orkestrale dur-akkorder geleider landingen (v.s. 7, 8:15-8:55), og går over i en messingblåser-versjon av 'lengsels'-temaet i det romskipet er nede (v.s. 7, 8:56). Nå er E.T. snart hjemme.

Hele den påfølgende avskjeds-scenen er mettet av fremskutt affekt. Williams bygger opp orkesteret nedenfra og lar strykerne bevege seg målrettet oppover skalaen mot et klimaks (v.s. 7, 10:45-11:47). E.T. løfter sin selvlysende finger mot Elliots panne mens vi hører en konsonant messingblåser-ytring av 'samhørighets'-temaet (v.s. 7, 11:47). Ringende bjeller og triangler returnerer – som i måne-scenen, signaliserer de ankomsten av en ny omgang med spektakulær ekstase. Og akkurat i det E.T. har stotret frem ordene "I'll be right here!", med fingeren hvilende på Elliots panne, blir vi servert en massiv fanfare-utløsning som ikke er knyttet til noe spesielt tema (v.s. 7, 12:38-13:00). Men forventningene knyttet til en slik type utløsning i neoromantisk musikk innfris, og kombinert med magisk lyslegging og ekspressive ansiktssuttrykk, gripes vi av en voldsom tristhet. 'Triks/fly'-temaet returnerer et øyeblikk i det skipet gjør seg klart til å ta av (v.s. 7, 14:15), utløses i enda en fanfare i det det raser over himmelen og etterlater seg en regnbuefarget stripe og avsluttes i et perkusjonsrikt crescendo mens vi betrakter reaksjonsskudd av tårevåte ansikter før det hele går over i svart og rulletekster.

Kontekstuell bevissthet og karakterbundet innlevelse har kanskje vært et rammeverk for *forståelsen* av øyeblikket, men det er Williams som bygger opp den *spontane* følelsen man gripes av og som er uløselig knyttet til det sentimentale "adskillelse-gjenforenings"-aspektet hos Tan og Frijda: "attachment concerns are desires to seek, retain, or regain intimacy, proximity, and dependency to selected individuals" (Tan og Frijda 1999: 56). Elliot er fysisk adskilt fra E.T., men er lettet i bevisstheten om at de vil forbli evige åndsfrender. Denne nesten religiøse følelsen understrekes av Elliots tårevåte, men salige (ergo *sublime*) ansiktssuttrykk kombinert med en sikker messingblåser-versjon av 'lengels'-temaet helt til slutt. Det ender altså bittersøtt, i god melodramatisk tradisjon.

De første tre øyeblikkene (skogholtet, den ikke-verbale kommunikasjonen, måneskuddet) er alle musikklagt av temaer som *i tillegg* til å skape autonom ekstase *også er narrativt logiske*. Det er de tilfeldigvis fordi det er første gang temaet formuleres i full utfoldelse, og de er nødt til å være et narrativt *utgangspunkt* for resten av filmen (selv om de ikke brukes konsekvent). I slutt-scenen veksles det imidlertid både mellom ”ulogisk” bruk av temaer og musikk som ikke har noen narrativ tilknytning i det hele tatt. Poenget er at selv om tilskueren *prioriterer* mellom karakterbundet innlevelse og audiovisuell opplevelse i klassiske, melodramatiske filmer, vil ingen av dem på noe tidspunkt opphøre helt. Derfor er det slik at spektakulær ekstase noen ganger akkompagneres av narrativt logisk musikk og andre ganger ikke: Hvis ett tema innehar visse harmoniske strukturer og orkestreringsvalg som fremmer en viss type affekt, kan den brukes i scener hvor den riktignok er i strid med tidligere bruksområder, men hvor umiddelbar emosjonell effekt er viktigere enn narrativ relevans. Et eksempel er scenen der E.T. helbreder et kutt i Elliots finger ved å berøre den. Normalt skulle man forvente ’triks’-temaet i dette tilfellet, men Williams benytter seg heller av ’samhørighets’-temaet fordi det består av harmonier som fanger den emosjonelle essensen i scenen mye lettere (’ømhet’ og ’trøst’).

Vi har sett at selv om både visuelle elementer (utsnitt, fotografi) og skuespillerprestasjoner er i stand til å skape fremskutt affekt, er det tilslutt filmmusikken som opphøyer de audiovisuelle øyeblikkene til spektakulær ekstase i melodramatisk film. Musikk har et eget assosiasjonsnettverk med en egen emosjonell gjennomslagskraft, som i kombinasjon med et visuelt assosiasjonsnettverk skaper en utvetydig affektiv kongruens.

3. FILMMUSIKK OG STEMNING

Som jeg antydte i innledningen, kan et rigid skille mellom 'følelser' og 'stemning' fortone seg noe problematisk. Dette er særskilt tilfelle ettersom mye av den *samme* litteraturen berører *begge* temaer. Det er også problematisk fordi stemningsbegrepet ofte nevnes *en passant*, i en *ad hoc* posisjon til følelsesbegrepet uten noen form for utdypning. Derfor er det først nødvendig å undersøke hva som faktisk allerede ligger i denne distinksjonen. I neste omgang vil jeg svært kort ta for meg to teori-tradisjoner ('musikk og stemning' og 'film og stemning'), som i forrige kapittel. Her er poenget å vise at en opplevelse av stemning i film fungerer som forholdsvis langvarige Kodak-øyeblikk som er mer eller mindre knyttet til våre følelser, og at musikken kanskje er det viktigste virkemidlet i denne opplevelsen.

3.1 Følelser vs. stemning

Nok en gang er det psykologien som tilbyr de mest utfyllende distinksjonene. Det skilles hovedsakelig mellom tre variabler som jeg har kalt 'fysiologisk manifestasjon', 'varighet' og 'retning'. 'Fysiologisk manifestasjon' omhandler følelsenes realisering i distinkte ansiktsuttrykk, satt i motsetning til stemningenes mer innadvente natur (eks. Ekman 1982, Witvliet et al. 1998). Dette er imidlertid for "biologisk" til å være relevant for vårt prosjekt.

'Varighet' er et gjennomgående argument som sier at stemninger er mer langvarige enn følelser (Davidson 1994, Ekman 1994, Frijda 1994, Goldsmith 1994, Kagan 1994). Stemningene fungerer dermed som springbrett for kortvarige følelser i samme 'toneart', eller sagt med Paul Ekman: stemninger senker *terskelen* for følelsesmessig opphisselse (Ekman 1994: 57). Dersom en person sliter med et langvarig irritabelt humør, for eksempel, er det mer sannsynlig at han vil svare på en provokasjon med et kortvarig sinne-utbrudd enn om han hadde vært i et annet humør. Det høres kanskje selvinnlysende ut, men det temporale kausalitetsforholdet mellom stemninger og følelser er relativt komplisert. Kan det for eksempel ikke være en retorisk *serie* av likeartede

følelsesutbrudd som har forårsaket stemningen i utgangspunktet? Richard Lazarus følger denne tankegangen og insisterer på at stemninger også kan være kortvarige og at de ikke nødvendigvis vedvarer i samme 'toneart': "both emotions and moods may be better described as latent or recurrent rather than as chronic" (Lazarus 1994: 82). Lazarus setter imidlertid ikke opp noen alternativ terminologi som opprettholder distinksjonen.

'Retning' relaterer seg til spørsmålet om hvorvidt man orienterer seg mot et objekt. Stemninger har ikke nødvendigvis noe objekt, mens følelser nettopp realiseres i forhold til et slikt, jf. Langers morfologi. Jerome Kagan går til og med så langt som å foreslå at stemninger "passerer" kontekst:

A chronic mood is generally understood to refer to a salient, enduring emotional quality displayed in a variety of situations and distinguishing one class of people from another. Unlike acute emotions, which are usually provoked by particular incentives, moods transcend context (Kagan 1994: 74)

Dette er imidlertid noe kontroversielt. Selv om stemninger ikke retter seg mot noe bestemt objekt, vil det alltid foreligge en kontekst som styrer valøren i den ene eller andre retningen. Stemninger er seiglivende, men ikke immune.

Hva er det så som forårsaker stemning og stemningsskifter?

Ekman har satt opp to hovedårsaker (1994: 57): På et basalt nivå kan det oppstå forandringer i den nevrohormonale, biokjemiske tilstanden (for eksempel mangel på søvn eller mat) som igjen vil føre til stemningsskifte. På et mer kognitivt nivå vil en "tetthet" (*density*) av sterke og spesifikke følelser føre til et vedvarende stemningsskifte (du rekker ikke å "kvitte deg" med følelsen før et nytt utbrudd forsterker stemningsvaløren). Det er en kontinuerlig dialektikk mellom situasjonsbestemte og personsbestemte kvaliteter som bestemmer hvorvidt vi opplever henholdsvis følelser eller stemning. Sagt med Lazarus igjen:

Acute emotions operate as *figural* adaptational events or transactions on our lives to which we must direct our attention /.../ Moods, on the other hand, are products of appraisals of the *existential background* of our lives (Lazarus 1994: 84)

Richard Davidson følger denne modellen (følelser realiseres i forhold til personer, stemninger i forhold til miljø), men erstatter alle tre variablene med en pragmatisk funksjonalitetsteori, i tråd med den psykologiske agendaen. For Davidson er det viktig å poengtere at følelser er knyttet til *handlingsorientering*, mens stemninger vektlegger de *kognitive* aspektene av tilværelsen: ”The primary function of mood /.../ is to modulate or bias cognition. Mood serves as a primary mechanism for altering information-processing priorities and for shifting modes of information processing” (Davidson 1994: 52). Davidsons poeng bør imidlertid komme *i tillegg* til de ovennevnte tre variablene, og ikke som en *erstatning* til dem.

Teori omkring musikk og stemning, i den grad det eksisterer, har hatt det ovenstående som utgangspunkt.

3.2 Musikk og stemning

I spenn med Davidsons funksjonalitetsprinsipp, er det blitt hevdet at musikk har en ’stemnings-maksimerende’ (*’mood-optimizing’*) funksjon i dagliglivet (Zillman 1988), uten at dette nødvendigvis sier noe om *hva* det er i musikken som styrer stemningen i den ene eller andre retningen. Det er kun en bekreftelse på at musikalsk stemning innehar en effekt i utgangspunktet. Scherer og Zentner (2001: 383), for eksempel, nevner *muzak* i kjøpesentre som eksempler på den kommersielle industriens bevissthet omkring dette faktum.

I en slik tradisjon kan man godt gå ut i fra at stemningens viktigste funksjon er å fargelegge vår oppfattelse av omverdenen med ulike handlingskonsekvenser, men da mister man til gjengjeld mye av den selv-sentrerte og ”rensende” nytelsen som stemningen er i stand til å fremprovosere. Musikalsk stemningsnyttelse kan ha *terapeutisk* effekt, noe den utbredte populariteten av meditative ”mood”-CD’er er et delvis bevis på –

synthbasert New Age-musikk med en og annen sildrende bekk og kvitrende måltrost (uten at jeg dermed begrenser nedslagsfeltet til husmødre med agurker på øynene). Musikk-medisin er en disiplin i vekst som har viet denne funksjonen mye plass (Myskja 1999 [2003], Bunt og Pavlicevic 2001). Den har et viktig poeng i at tidvise dypdykk ned og innad i sjelen (via musikk) kan ha konstruktiv effekt på vår mentale helse.

Jeg vil derfor konstruere en distinksjon mellom *humør*, som angår stemningenes pragmatiske funksjon i dagliglivet gjennom en slags handlingsberedskap, og en katharsis-orientert *stemning*, som er mer innadvendt av natur og angår en vedvarende og forholdsvis stabil opplevelse av en viss valør (eks. nedstemthet, nostalgi, optimisme) med terapeutisk effekt. Det er sistnevnte som er objekt for dette kapittelet.

Men hvordan opplever vi konkret denne type stemning i *musikk*?

Noe av svaret er å finne i den tredje variabelen, 'retning'. Selv om det ikke finnes noe identifiserbart objekt å rette stemningen mot, vil den alltid være grunnlagt på en *konnotasjon* av et eller annet slag, som i neste omgang vil gro fast i vår kulturelle bevissthet:

The musical communication of moods and sentiments tends to become standardized. Thus particular musical devices – melodic figure, harmonic progressions, or rhythmic relationships – become formulas which indicate a culturally codified mood or sentiment (Meyer 1956: 267)

Den observante leser vil legge merke til likheten mellom denne påstanden og idéen bak musikologenes "affektive leksikon" i forrige kapittel. Og det *er* en slående likhet. Forskjellen er at mens følelser i det "affektive leksikonet" kan trigges av enkeltstående musikalske konvensjoner, er en opplevelse av musikalsk stemning i høyere grad basert på en *syntese* av disse konvensjonene, i det jeg har valgt å kalle musikalsk *tekstur*. Meyer definerer tekstur på følgende måte:

Texture has to do with the ways in which the mind groups concurrent musical stimuli into simultaneous figures /.../ a distribution of texture is not necessarily apprehended in terms of a

figure-ground distribution but can quite readily be perceived as the co-existence of several, independent, well-articulated figures (Meyer 1956: 185)

For å opprettholde stemningsvaløren, er teksten dermed avhengig av å kunne utfolde seg over en lengre tidsperiode, som nettopp er den andre variabelen. Akkurat hvordan disse musikalske stemningskonvensjonene manifesterer seg i et audiovisuelt uttrykk som film, vil jeg komme tilbake til under. Konnotasjonene konkretiseres nemlig betydelig med et visuelt akkompagnement. Foreløpig er det nok å slå fast at musikk er i stand til å dyrke stemning gjennom diverse konvensjoner (i både orkestrering og struktur), som organiserer seg i et teksturelt lydbilde med terapeutisk effekt.

3.3 Film og stemning

Jeg skilte mellom karakterbundet innlevelse og audiovisuell opplevelse av filmmediet i forrige kapittel. Så langt kan det se ut som om stemninger faller lett inn under siste kategori, i den grad de naturligvis også representerer audiovisuelle opplevelser og heller ikke trenger noe narrativt objekt. Men betyr det at forskjellen kun ligger i varierende varighet? Er stemninger kun *globale* eller kan de også opptre *lokalt* i filmuttrykket? Torben Grodal argumenterer for det siste i forhold til sjanger:

As genre is often determined by a global or dominant narrative pattern and correlated emotional tone, we need a term to describe the local, situation- and sequence-bound narrative pattern and its correlated emotional tone; I shall use the word mood to describe the local pattern and its affective tone (despite the passive associations of the word) (Grodal 2000: 164)

Greg M. Smith, på den andre siden, mener at film som helhet er basert på en *mood-cue approach*: ”I argue that the primary emotive effect of film is to create mood. Because it is difficult to generate brief, intense emotions, filmic structures attempt to create a predisposition toward experiencing emotion” (Smith 1999: 115). I likhet med Davidson et al. mener Smith altså at stemninger har et *globalt* formål, det vil si å fungere som et ”filter” for eksterne emosjonelle stimuli, slik at vi kan oppnå en helhetlig forståelse av situasjoner og personer. Stemning styrer narrativitet.

Jeg vil påstå at stemningenes terapeutiske funksjon i filmuttrykket er globalt i utgangspunktet, det vil si at de vedvarer og valoriseres i bestemte retninger via en rekke gjennomgående filmteknikker, men at de også kan ”komprimeres” for lokal effekt i enkelte Kodak-øyeblikk, som åpningssekvenser, etableringsskudd eller lange spenningssekvenser. Stemningen er i disse tilfellene mer langvarig, mindre håndgripelig og mindre knyttet til tilskuerens personlige assosiasjonsnettverk enn følelser i audiovisuell opplevelse, men bidrar samtidig til en forsterking av den globale stemningen, hvis formål som sagt er å forårsake en form for *katharsis* underveis eller etter at filmen er ferdig.

Neste skritt blir da å spørre seg *hvilke* filmteknikker som konkret bidrar til å skape stemning i filmens *mise-en-scene*. Jeg vil trekke frem lyslegging, visuelle effekter, reallyd og naturligvis musikk som de viktigste virkemidlene.

Braaten et al. (1994: 16) skiller mellom fire variabler knyttet til **lyslegging**: lysets kvalitet (mykt/hardt), retning (frontalt/side/underlys osv.), kilde og farge. Uten å gå i ytterligere detalj, holder det i denne sammenheng å nevne at disse variablene kombineres i forhold til sjanger eller ut i fra hvilken stemningsvalør man er ute etter. I skrekkfilm er det helt nødvendig at lyskvaliteten er gjennomgående ”hard” med lokale lyskilder rettet inn mot bestemte objekter (som underlys) å la den tyske ekspresjonismen, spesielt hvis man vil følge Hitchcock i at frykten er størst for det vi *ikke* kan se. Trusselen lurar i skyggene. I typiske romantiske komedier er det på den andre siden vanlig å bruke et mer ”mykt” lys som fremhever fargespekteret og får hverdagen til å virke mer spraglene enn det den egentlig er.

Visuelle effekter begrenser seg i min forståelse ikke bare til data-animerte monstre og eksplosjoner. De omfatter enhver visuell manipulering av filmmediet utover det som registreres av kameraet eller det som dekkes av lyslegging, inklusive konstruerte sett. Visuelle effekter kan enten *fylle* eller *tømme* skjermen ut i fra ønsket stemningsvalør. Hvis de *fyller* skjermen (detaljert bylandskap, avansert fremtidsmaskineri), kan det

resultere i en overeksponering av visuelle impulser som hjernen ikke rekker å behandle i langtidsmindet. Da blir man overveldet av en søkende og oppstemt stemning. Sansene er i konstant beredskap og blir kontinuerlig stimulert. Hvis de visuelle effektene derimot *tømmer* skjermen (nakne romskipskorridorer, åpne landskap med rene flater), kan hjernen lures til å ha oversikt over situasjonen. Her vil stemningen fortone seg som rolig og nedstemt, men sjangermessig bevissthet om eventuelt brudd (som i skrekkfilmer) kan få opplevelsen til å inneha stor intensitet også. Det er alltid en dialektikk mellom de to hovedtypene ut i fra hvilken global stemning filmen er ute etter (stemning styrer narrativitet, for å rekapitulere Smith), og effektene manifesterer seg selvsagt i mer konkrete stemningsscenarier eller underkategorier.

Med **reallyd** menes all lyd som ikke er musikk, inklusive konstruerte lydeffekter, og i motsetning til mange definisjoner, inkluderer jeg for enkelhets skyld også *dialog* som en del av begrepet. Selv om film er et todimensjonalt medium, er det vanlig å hevde at lyd tilfører *inntrykk* av en tredje dimensjon. Lyden plasseres derfor vanligvis strategisk i forhold til personer og handlinger for å gjøre illusjonen sterkest mulig. Stemningskonstruksjon er helt avhengig av total illusjon. I Michelangelo Antonionis *Professione: Reporter* (1975) går Jack Nicholson på et tidspunkt gjennom et respektabelt villastrøk med høye bøketrær. Det er ingen musikk. Vi hører en og annen bil som passerer i det fjerne. Det "tette" ekkoet av fuglekvisper som rikosjerer av husveggene. Stemningen kan nærmest beskrives som vår-nostalgisk i urban setting. På samme måte følger vi David Hemmings karakter i *Blow Up* (1966), i det han spaserer inn i en engelsk park en tidlig høstmorgen. Heller ikke nå er det noe musikk. Kun lyden av raslende trær og forsiktig vind. Vi gripes av en meditativ kontemplasjon, "nära naturen", for å sitere Jan Johansson. Begge disse scenene strekker seg over en lengre tidsperiode og lar tilskueren fordøye den nostalgiske og rolige stemningen før noe narrativt overhodet skjer. Antonioni har i begge tilfeller valgt ut lyder som man vanligvis assosierer med nettopp slike settinger (og utelatt andre som normalt også vil vært tilstede). De blir dermed "erke-reallyder" i komprimerte øyeblikk som forsterker den globale stemningen. De er ikke nødvendigvis knyttet til tilskuerens personlige assosiasjonsnettverk, men heller til *kulturelle konnotasjoner* jf. dem man finner i musikk.

Nå kan man kanskje si at ikke-diegetisk **musikk** ville gjort de ovennevnte scenene *mindre* stemningsfulle, men det ville vært en for rask slutning. Ja, den ville kanskje gjort lydbildet mindre *realistisk* ettersom vi vanligvis ikke akkompagneres av musikk utenfor vårt eget univers, men det er vanskelig å si at den ville frarøvet scenene sin stemningsvalør. Sannsynligvis ville musikken heller *forsterket* den aktuelle valøren og gjort den mindre ambivalent. I neoklassisk film *sentrerer* musikken den stemningen som lys, effekter og reallyd allerede har lagt opp til.

3.4 Filmmusikk og stemning

Den mest utbredte oppfatningen av musikkens stemningsskapende funksjon i film, er en overfladisk designasjon av tid og rom. Roy Prendergast omtaler det som ”fargelegging”: ”In a broad sense, musical color may be taken to represent the exotic or sensuous aspects of music, as distinct from musical structure, or line, which might be considered the intellectual side” (Prendergast 1977: 213). Kathryn Kalinak skriver noe mer presist at ”mood music tapped the power of collective associations to create the time and place represented in the image /.../ music was called upon to create a mood sometimes only dimly suggested by the images” (Kalinak 1992: 90).

Ifølge Annahid Kassabian, vil det ovenstående utgangspunktet resultere i minst ett ubesvart spørsmål: ”While it is mainly simple enough to describe the mood being expressed by an instance of music, the very notion of mood music raises a difficult question: *whose* mood is being expressed?” (Kassabian 2001: 59). Stemningen kan være knyttet til en karakter, et sted eller en annen form for subjektivitet i filmuttrykket. Her er det imidlertid viktig å fastholde Lazarus og Davidsons’ idé om at stemninger først og fremst orienterer seg mot *miljø*, definert her som tid og rom *pluss* alle de grep (filmatiske teknikker) som filtrerer oppfatningen av omverdenen med terapeutisk effekt. Stemninger gir seg derfor ut for å være miljøbeskrivende, men vil allikevel *reflektere* både karakterens og tilskuerens sinnstilstand på et eller annet vis. Det er riktig å si at valg av strykere på orkestreringssiden kan signalisere en romantisk stemning og at melodivalg

basert på ”åpne” intervaller i Americana-tradisjonen kan lokalisere handlingen til den amerikanske prærien på slutten av 1800-tallet. Men man kan altså ikke stoppe der hvis poenget er å stadfeste at musikk kan få filmopplevelsen til å inneha stemningsmessig egenverdi. Stemninger må gjøre noe *mer* enn bare å beskrive miljø.

For å gå et skritt videre, blir vi derfor nødt til å gå et skritt tilbake, til distinksjonen mellom følelser og stemning, slik Birger Langkjær uttrykker den:

Når musikken konkretiserer sin betydning [i filmen], så fokuseres også tilskuerens engagement i fiktionen og derved skifter tilskuerens oplevelsesform fra ”stemning” mod ”følelse”, fra en vedvarende følelsesoplevelse (med stabil intensitet) til en mer omskiftelig, der både kan være mer så vel som mindre intens (Langkjær 1998: 82)

Langkjær insinuerer med dette noe som vi allerede har vært inne på: stemning eksisterer på et slags pre-narrativt nivå der vi blir berørt, men ikke nødvendigvis engasjert i historien som fortelles. I temporalt utvidede øyeblikk som åpningssekvenser, etableringsskudd, transportsekvenser eller spenningsscener, vil musikk kanalisere lys, effekter og lyd på en måte som både forbereder oss for videre handling og forsterker effekten av den globale stemningen i seg selv.

I åpningen av Ridley Scotts *Gladiator* (2001), for eksempel, følger kameraet en furet mannshånd som glir varsomt over noen kornstrå i en åker. Lyset er gyllent og sommerlig. Det er ingen reallyd, kun Hans Zimmers bløte dur-harmonier ikledd Lisa Gerrards arabisk-klingende vokal (v.s. 23). Det hele er svært eksotisk og forførende, og gir en nærmest romantisk eller salig stemning. Plutselig klippes det imidlertid til et oversiktsbilde, og vi ser at ”åkeren” egentlig bare er en gressflekk på en sølete og vintergrå slagmark, og at en romersk legion ledet av general Maximus forbereder seg til kamp mot oppviglere i de germanske skogene. Musikken konkretiseres etter hvert i Holst-inspirerte militærrytmer når styrkene braker sammen. Men det forførende åpningsøyeblikket er et komprimert øyeblikk av den globale stemningen; i løpet av filmen inkorporerer Scott flere slike ”drømme”-aktige sekvenser hvor lyset og fargespekteret er unaturlig og digitale effekter som snø eller støvfugg/pollen gjør luften

eventyrlig vakker. *Gladiator* preges derfor vel så mye av en viss stemningsopplevelse (som blant annet representerer Maximus' lengsel etter kone og barn) som den gjør historien om en gladiator. Stemningene forbereder handlingen, men skal til syvende og sist også være autonome kvaliteter ved filmopplevelsen.

Det er nå tydelig at musikken får størst stemningsmessig effekt når den beveger seg inn og ut av diegesen. Kort sagt: Hemmeligheten til filmmusikalsk stemningskonstruksjon ligger i en kombinasjon av *tekstur*-begrepet og *diegese*-dikotomien, hvor den manifesterer seg ved hjelp av lys, effekter og lyd i lokale øyeblikk med global effekt.

3.4.1 Filmmusikalsk tekstur mellom diegese og ikke-diegese

Jeg definerte musikalsk tekstur som en syntese av de konvensjonene man knytter til ulike instrumenter, melodier, rytmer og harmonier, som igjen vil føre til en viss type stemning. Sagt med Gorbman: "mood – the most obvious and oft-mentioned function of film music – originates in the complex of all connotative elements in the filmic system and beyond, in the "texts" of the spectator's existence" (Gorbman 1987: 30). I filmuttrykket vil denne tekturen "veves" inn i lydbildet for å oppnå maksimal stemningseffekt, det vil si at det kan være vanskelig å skille reallyd fra musikk i mange tilfeller, og hvorvidt den befinner seg på et diegetisk eller ikke-diegetisk nivå. Det vi trodde var diegetisk lyd, viser seg å være ikke-diegetisk musikk, for eksempel.

Dette er for så vidt ingen ny idé. Adorno og Eisler hevdet allerede i 1947 at "the function of noise [in film] is twofold: on the one hand, it is naturalistic, and on the other, it is an element of the music itself, with an effect that can best be likened to the accents of the percussion instruments" (Adorno og Eisler 1947: 102).

Et resultat av denne tenkningen er at den musikalske tekturen nedprioriterer de melodiske konvensjonene (siden melodi representerer det mest rasjonelle og "musikalske" elementet i musikk) til fordel for orkestrering, rytme og harmoni. Her

finner vi altså nok et element som skiller stemning fra den mer melodi-baserte følelsesproduksjonen i forrige kapittel.

Royal S. Brown karakteriserer slik tekstur-basert filmmusikk som et postmodernistisk fenomen:

[Postmodern films] not only bring music solidly into the diegesis one way or the other, they also tend to put music on the same level as the often highly stylized visuals by allowing it to wander indiscriminately between the less than clearly defined domains of the diegetic and non-diegetic (Brown 1994: 249)

I åpningen av en postmodernistisk film som *Alien* (Ridley Scott, 1979), for eksempel, repeterer komponist Jerry Goldsmith et enkelt to-toners fløytemotiv mens kameraet panorerer gjennom tomme og mørke romskips-korridorer (v.s. 24). Fløytemotivet (med ekko-effekt) alternerer med en dyp messingblåser-akkord gjennom hele sekvensen, og forårsaker en ”pustende” og søvnig stemning. Romskipet (med mannskap) sover. Enda mer effektivt er det imidlertid at musikken er orkestrert slik at man aldri føler seg sikker på om det er en diegetisk lydeffekt eller en ikke-diegetisk musikk-effekt man hører. Dette er naturligvis i tråd med filmens globale stemning og symbolikk, som orienterer seg mot freudianske metaforer i lys og biomekanisk set design. Lyd skal være ett med omgivelsene i en slags pre-ødipal narcissisme.

Man kunne selvsagt produsert en endeløs liste av konvensjoner knyttet til orkestrering, rytme og harmoni, og hvordan disse ville korrelere til bestemte visuelle fenomen for en gitt stemningseffekt. Det ble da også forsøkt gjort i filmens spede barndom. Max Winkler var en av de fremste ”musikk-leggerne” som valgte ut pre-komponerte musikkstykker til forskjellige scener. Han mimret om utilstrekkelighetene i denne rutinen på følgende måte:

Every scene, situation, character, action, emotion, every nationality, emergency, wind storm, rain storm and brain storm, every dancer, vamp, cowboy, thief and gigolo, eskimo and zulu, emperor and streetwalker, colibri and elephant – plus every printed title that flickered in the faces of the five-cent to twenty-five-cent audiences – had to be expressed in music, and we soon realized that our catalog of so-called Dramatic and Incidental Music was quite insufficient to furnish the simply

colossal amounts of music needed by an ever-expanding industry (Winkler [1951] i Limbacher 1974: 21)

Winkler forstod at de audiovisuelle kombinasjonsmulighetene var så mange og så kompliserte at de ikke kunne dekket av en type ”affektivt leksikon”. Hertil kommer også det faktum at ukonvensjonell bruk av instrumenter eller harmonier kan føre til en viss type stemning. Bernard Herrmanns berømte bruk av ”skrikende” strykere i Alfred Hitchcocks *Psycho* (1960) stred for eksempel mot instrumentets vanlige bruksområde på den tiden, der det ofte signaliserte en romantisk atmosfære. Den eneste måten å analysere musikkens terapeutiske stemningfunksjon i film på er derfor å angripe problemstillingen fra film til film. Det går imidlertid an å påstå at den stemningsskapende funksjonen er *forsterket* i visse stilretninger, som ’film noir’.

3.4.2 Filmmusikalsk tekstur i ’film noir’

’Film noir’ er, i likhet med forrige kapittels melodrama, vanskelig å karakterisere som en ren sjanger, siden man finner elementer av det i så forskjellige filmer som *Out of the Past* (Jacques Tourneur, 1947) og *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002). Termen dukket først opp i 1946, i en artikkel av den franske kritikeren Jean-Pierre Chartier. Chartier identifiserte likheter mellom etterkrigsfilmer som *The Maltese Falcon* (John Huston, 1941), *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944) og *The Lost Weekend* (Billy Wilder, 1945) og den litterære ’roman noir’-retningen på begynnelsen av 40-tallet, inspirert av den hardkokte amerikanske detektiv-romanen (Chandler, Hammett, Cain o.s.v.). I følge David Bordwell et al. resulterte dette mer i et enkeltstående verdi-brudd enn et vedvarende sjanger- eller stil-fundament:

We inherit a category constructed *ex post facto* out of a perceived resemblance between continental crime melodramas and a few Hollywood productions. As a result, ‘film noir’ has functioned not to define a coherent genre or style but to locate in several American films a challenge to dominant values (Bordwell et al. 1985: 74)

Manusforfatter og regissør Paul Schrader er derimot bestemt på å slå fast at 'film noir' er en stilretning, og at det ikke skulle være nødvendig å komplisere det ytterligere: "Film noir is more interested in style than theme /.../ The theme is hidden in the style" (Schrader i Langkjær 1999: 29)

Slik fungerer stilen som en kvalitet utover forståelsen av den tidvis labyrinthiske fortellingen: "Stilen – her det hårde lys og de mørke skygger – tilfører en særlig stemning, et opplevelsesmæssigt *noget*, der rækker ud over tilskuerens realisering af fortellingen som forløb" (Langkjær 1999: 31).

Langkjær spesifiserer dette "oplevelsesmessige noe" som en stemningsbasert persepsjon med særlig terapeutisk potens når handlingstråden løsnes, noe den ofte gjør i denne typen film.

Foruten ovennevnte lyskvalitet, benytter 'film noir' seg av en rekke visuelle effekter. Røykmaskiner simulerer tåkelagte bakgater og smug. Blinkende neonlys flerrer opp nattehimmelen og stedfester handlingen til urbane sentra. Sildrende regn får neonlysene til å speile seg i asfalten og filtrerer det harde lyset slik at kontrastene blir enda større. Selv om det finnes flere 'film noir'-filmer i farger, bidrar lys og effekter til en følelse av svart/hvitt, slik stilretningens navn også antyder.

Det finnes ingen "typisk" 'film noir'-musikk, selv om jazz (og særlig saksofon-soloer) har en tendens til å dominere: *Touch of Evil* (Orson Welles, 1958), *Sweet Smell of Success* (Alexander MacKendrick, 1957), *Chinatown* (Roman Polanski, 1974), *Body Heat* (Lawrence Kasdan, 1981). Jazzen, begjærets musikksjanger som forkaster rigid struktur til fordel for frimodig improvisasjon, passer utmerket til lødige kriminalsценарier med tvilsomme karakterer og berusende fristelser (whisky-glass eller frodige kvinner med luguber fortid, den klassiske *femme fatale*). Jazzen er således et utmerket "tekstur"-verktøy, og kan i mange tilfeller gli ubemerket inn og ut av diegesen (nattklubb-musikk blør over i etterfølgende handling et helt annet sted, for eksempel).

Blant Chartiers eksempler er det riktignok lite tradisjonell jazz, men mange av de moderne fraseringsene og instrumenteringsvalgene er også å finne igjen i samtidsjazz. Adolph Deutschs partitur til *The Maltese Falcon*, for eksempel, varierer mellom symfonisk klassisisme og synkopert jazz-takt. På orkestreringssiden dukker det ofte opp en solo messingblåser (saksofon, trombone) eller klarinett med jazz-akkorder, à la Leonard Bernstein. Stephen Armstrong har hevdet at ”successful noir scores force themselves into our ears, commenting upon, complementing and contrasting with the film’s events, themes and motifs – a direct attack on the window-dressing paradigm” (Armstrong 2002: 29). I følge Armstrong, er jazzen (og andre progressive musikkretninger) særdeles nyttig i en slik filosofi, ettersom den bryter med det klassiske symfoniske Hollywood-paradigmet (grunnlagt av filmer som *Gone With the Wind* [Victor Fleming, 1939] og *King Kong* [Cooper og Schoedsack, 1933]) og bidrar til den verdifulle utfordringen Bordwell hevder ’film noir’ representerer. Armstrong etterlyser også en mindre vektlegging av musikk som lydtapet i disse etterkrigs-filmene; musikk som støyreducerende og intetsigende fyll. Når stemning er så viktig i uttrykket, må man musikklegge filmen med omhu.

Blant nyere filmer med ’film noir’-preg, varierer både idiom-valg og mengde musikk i høyere grad. John Williams’ partitur for ovennevnte *Minority Report* er neoklassisk og sprudlende orkestrert, med en rekke forskjellige temaer, men avbryter også med forholdsvis progressive og dystre partier. I tillegg ”puster” filmen med helt musikk-fri perioder, der stemningen får lov til å basere seg på et mer realistisk audiovisuelt univers à la Antonioni. Howard Shores musikk til David Finchers *Seven* (1995) og *The Game* (1997), derimot – to moderne ’film noir’-fortolkninger med klassiske stil-ingredienser – består for det meste av underkuede og vedvarende stryker/synth-akkorder i en lav toneart som hele tiden er tilstede som en gjennomgående ”lydtapet” – lysleggingens musikalske stebror, om du vil.

Felles for dem alle er uansett prioriteringen av stemning fremfor narrativitet, og det på en slik måte at reallyd og musikk utfyller hverandre (i motsetning til mange action-filmer hvor den ene tidvis prøver å overdøve den andre). Oppdraget er å skape en helhetlig

dyster atmosfære med så stor retorisk kraft at den overbeviser tilskueren til å komme i kontakt med sin mørke side, som er den terapeutiske effekten. Hvis det er én film som har etterstrebet dette målet konsekvent, er det Ridley Scotts *Blade Runner* (1982) - en utypisk science fiction-film inspirert like mye stilistisk av 'film noir' (og forløperen i tysk ekspresjonisme) som den er tematisk av Stanley Kubrick.

3.5 *Blade Runner*

Ridley Scotts "future noir"-film (en term konstruert av Scott-biografiker P.M. Sammon [1996]) har vært et yndet analyseobjekt for post-modernistiske kritikere. Men analysene har nesten utelukkende fokusert på det tematiske utgangspunktet for Philip K. Dicks originale novelle "Do Androids Dream of Electric Sheep?" (1968): det ambivalente forholdet til replikantene i filmen og hvorvidt de faktisk opptrer som "mer menneskelig enn mennesker" (som for øvrig også er replikant-fabrikken Tyrells motto i filmen). Det er skrevet lite om stemningens terapeutiske effekt, og enda mindre om Vangelis' teksturbaserte musikk.

Blade Runner er på alle måter en science fiction film som låner elementer fra 'film noir' (derav Sammons ovennevnte amalgam-term) – alt fra regntunge og mørke bakgater til blinkende neonlys og en fristende 'femme fatale'. Den trenchcoat-kledde hovedpersonen – "blade runneren" Deckard (Harrison Ford) – kunne likeså godt vært Sam Spade i *The Maltese Falcon*.

Lysleggingen er gjennomgående "low-key" og fragmentert. Ofte siles lyset gjennom persiener og halvlukkede vinduer eller sirkulerer i rommet som en refleksjon av bevegelige lyskilder utenfor (passerende farkoster, reklameskilt o.s.v.). Selv om det finnes et utall lyskilder, oppfordrer lysleggingen til en klaustrofobisk atmosfære – enten det er snakk om Deckards leilighet eller de overfylte gatene i Los Angeles anno 2019.

Kanskje et enda større bidrag til denne atmosfæren er de visuelle effektene, og da særlig arkitektur og sett-design. *Blade Runners* bylandskap er delvis gotisk, delvis funksjonalistisk, ofte omtalt som ”retro-fitting”:

”Retrofitting”, a concept that saw everyday technology evolving through adding on features, influenced the whole look of the film /.../ [each designer] creates a “mish-mash” of concepts often not aesthetically pleasing but suggesting functionality, which is paramount (Lim: online 2004)

Høyteknologiske farkoster (flyvende ”hovercrafts”) og bygninger eksisterer sammen med primitive fremkomstmidler (hest og kjerre) og romanske fasader. Nasjonaliteter og språk smelter sammen i en multi-etnisk suppe. Eklektismen understreker det fragmenterte samfunnet som Los Angeles er blitt, og det store spranget mellom mennesker og maskiner som er oppstått i kjølvannet av den raske utviklingen – den arkitektoniske parallellen til replikant-tematikken, om du vil. Som Andrew Benjamin sier: ”what comes to be juxtaposed within the cosmopolitan urban question is decay – the continuity rather than the teleology of decay – and the modern vast” (Benjamin: online 2004). Dette er kjernen i det kjente ”cyberpunk”-begrepet, som også er blitt benyttet om *Blade Runners* stil-sammensetning.

De visuelle effektene *fyller* således skjermen, og som jeg nevnte ovenfor, fører dette til en oppstemt og søkende stemning – i dette tilfellet søken etter utvidet rom med rene, oversiktlige flater. Man er usikker, men finner samtidig tilfredsstillelse i et dionysisk univers hvor det er vanskelig å skille elementene fra hverandre. Det samme gjelder forholdet mellom reallyd og musikk. I det følgende vil jeg vise hvordan Vangelis’ musikk konkret bidrar til den stemningsfylte konglomeratiseringen av visuelle og auditive elementer.

Man kan skille mellom to typer stemningsmusikk i *Blade Runner*: På den ene siden *tablåene* som omfatter autonome scener som transportsekvenser og romantisk samkvem. Her er musikken i høyere grad fremmet som *musikk*, det vil si med en klarere melodisk profil selv om den ofte glir inn og ut av diegesen. Alle øyeblikkene som befinner seg

mellom tablåene, heretter kalt *konglomeratet*, er på den andre siden mindre hørbar som musikk men binder seg til *reallyden* i høyere grad. Begge er basert på tekstur.

3.5.1 Transport-tablåer i bybildet

Filmens åpningssekvens er et tablå. Det første vi hører er noen fjerne dunk over en svart skjerm med fortekstene og en kort rulletekst med handlingens premiss. I tillegg til denne sporadiske perkusjonen (bestående av kubjeller, triangler og harmonium), introduserer Vangelis ”by-temaet” – en rekke lyse synth-akkorder i en melankolsk, men storslagen melodi (v.s. 8, 0:28-1:14). I det tittelen ”Los Angeles 2019” dukker opp, faller alt sammen i en unison trommevirvel. Det påfølgende åpningsskuddet er et monumentalt oversiktsbilde av byen. En syk og blodrød sol blander utsikten slik at vi bare skimter konturene (og de mange lysene) av bygningene under. Dominerende i bybildet er himmelhøye raffineri-tårn som spyr ut enorme flammekuler med ujevne mellomrom. En og annen ”hovercraft” suser mot og forbi skjermen. Vangelis fortsetter synth-akkordene og by-temaet, men legger til markante harpe-lyder. De passerende flybilene akkompagneres enten av en mørk synth-akkord eller times nøyaktig med en slik harpe-lyd (f.eks. v.s. 8, 0:41). Oversiktsbildet av den enorme Tyrell-bygningen, som i likhet med politistasjonen minner svært mye om Fredersens bygning i Fritz Langs *Metropolis* (1927), lydlegges av ”glitrende” triangel-lyder (v.s. 8, 1:13) – en slags visuell lydeffekt som reflekterer bygningens glans i sola.

Sekvensen er et tablå fordi den innehar en klar melodisk profil (by-temaet), men ankerfestes i tekstur-begrepet ettersom mange av de musikalske effektene både supplerer og simulerer en konnotasjon av bestemte erke-reallyder. Stemningen er overveldende.

Et liknende transport-tablå dukker opp litt senere, men er i dette tilfellet signalisert av et konglomerat i foregående scene (musikk ikke tilgjengelig som lydeksempel [m.i.t.]). Deckard er blitt hentet inn til politistasjonen for en briefing. Fire replikanter har rømt fra en utenomjordisk koloni og er på frifot i LA. En av dem har skutt en annen blide runner i Tyrell-bygningen etter å ha infiltrert den som ansatt. Deckards oppdrag er å finne dem og

likvidere dem. Mens politisjef Bryant og Deckard diskuterer situasjonen og ser på lysbilder av rømlingene, høres noen sirene-aktige lyder i bakgrunnen. I begynnelsen antar man at dette er reallyd utenfor bygningen eller at de stammer fra et eller annet maskineri i rommet. Men ettersom Vangelis legger på noen synth-akkorder som passer sirenenes harmoni perfekt, forstår vi at det er musikk. Dette konglomeratet glir elegant over i neste tablå, der Deckard transporteres til Tyrell-bygningen for å undersøke saken. Vangelis legger til perkusjon og harpe og flere ”glitrende” triangler hver gang den flyvende politieskorten beveger seg grasiøst i det oransje sollyset; en ekte *ballet-de-voitures*. I tillegg har akkordene i hele denne sekvensen en nedadgående tendens, som for å signalisere byens ”dyphet” (sett fra luften).

3.5.2 Meditativt konglomerat

Fra dette tablået føres vi inn i et nytt konglomerat (m.i.t.). Deckard avlegger visitt hos sjefen selv, Edgar Tyrell, der han utfører en såkalt ”Voight-Kampf”-test på Tyrells personlige assistent, Rachel (Sean Young). Testen, basert på pupill-utvidelse ved bestemte svar, skal avgjøre hvorvidt subjektet er menneske eller replikant. Tyrells kontor/leilighet er naturligvis bygningens penthouse. Høye, romersk-inspirerte søyler strekker seg mot takhvelvingen. Den ene veggen er nærmest et helt vindu med panorama-utsikt over byen. Rommet er sparsomt møblert, med et stort bord i midten. Til venstre for bordet står en ugle på en pidestal, sannsynligvis en replikant. Det er imidlertid lysleggingen som skaper mesteparten av stemningen. Det oransjerøde sollyset oversvømmer rommet. I et skudd av uglen, skimtes bevegelig skyggespill på veggen bak, som refleksjon av vann. Det hele har et svært eksotisk og meditativt preg.

Vangelis unngår melodi i denne sekvensen og starter i stedet med mer ”glitter”, det vil si triangellyder som her assosieres mot hengende metall-uroer, i tråd med skyggespilllets eleganse. Dette suppleres etter hvert med forsiktige synth-toner opp og ned skalaen, for å skape en lettere atmosfære og legge musikalsk grobunn for det romantiske forholdet som etter hvert vil oppstå mellom Rachel og Deckard. Deckard sier på et tidspunkt at rommet er for lyst til at han kan utføre testen, og Tyrell senker en slags virtuell rullegardin over

det enorme vinduet. Vangelis lydlegger senkingen med en vedvarende, metallisk musikklyd som man hverken kan identifisere som musikk eller reallyd. Konglomeratet fortsetter å skape usikkerhet som igjen får tilskueren til å syntetisere de auditive og visuelle elementene til en stemningsfull tekstur.

Rullegardin-skuddet ovenfor kan virke som et visuelt tablå *innenfor* et konglomerat, og noen ganger er heller ikke stemingstypene synkrone med scenens varighet. Dette er særdeles tydelig når følelser settes opp mot stemning, som i de intime scenene mellom Deckard og Rachel.

3.5.3 Veksling mellom følelser og stemning i romantiske øyeblikk

Ved Rachels første besøk i Deckards mørke leilighet, høres først kun noen sporadiske, men rytmiske ”pipe”-lyder (v.s. 9). Er det ikke-diegetisk musikalsk simulakrum eller stammer det fra en diegetisk lydkilde? Vangelis fortsetter med en melankolsk melodi på noe som kan virke som et ustemt piano. Stemningen blir romantisk, og vi forventer et tablå. Men usikkerheten forsterkes når fjerne sirener returnerer som musikk-instrument ovenpå pipingen og det ustemte pianoet (f. eks. v.s. 9, 1:50) . Rachels ansikt bades i sterkt sidelys og en enslig tåre renner nedover venstre kinn. Deckard har nettopp fortalt henne at hun er en replikant og at minnene hun trodde var hennes egne egentlig bare er implantater.

Scenen befinner seg et sted mellom tablå og konglomerat, sannsynligvis fordi den har en sterk *emosjonell* verdi, og dermed mindre sentrert rundt stemning i utgangspunktet. Rachel forlater leiligheten, og Deckard blir sittende igjen med en drink i hånden. Han reiser seg og går ut på balkongen. Det korte oversiktsbildet (tablået) av Deckard på balkongen og utsikten mot de opplyste gatene langt der nede, akkompagneres av et nytt by-tema, en B-versjon om du vil (’byens lugubre side’) (v.s. 10): Et syntetisk munns spill uler ut noen melankolske, blues-aktige strofer – ikke ulikt det klassiske ’film noir’-øyeblikket der privatdetektiven sitter i vinduskarmen og stirrer på neonlysene utenfor persiennene mens han improviserer en liten låt på saksofonen.

Det noe erotisk ladede blues-temaet fortsetter inn i neste scene, der en av de kvinnelige replikant-flyktningene, Pris (Daryl Hannah), beveger seg nedover en røykfylt bakgate ikledd svært promiskuøse klær. Pris bruker sin seksuelle utstråling for å oppnå det hun vil ha. Ettersom replikant-flyktningenes mål er å få Tyrell til å forlenge den fire år lange leveperioden de er blitt konstruert med, skal hun i dette tilfellet innnynde seg hos den genetiske designeren J.F. Sebastian som er en av Tyrells nærmeste ansatte.

I det J.F. fører henne inn i sitt nedslitte leilighetskompleks, seiler et enormt reklame-luftskip over huset og sender flakkende lystråler gjennom det åpne taket. På skipet vises en filmsnutt av en orientalsk kvinne. Stemmen hennes har en svært musikalsk kvalitet som Vangelis omgår med mørke og diskret synth-harmonier på den ikke-diegetiske siden (dette går også igjen flere andre steder i filmen, og det er faktisk ikke engang sikkert om det er kvinnens stemme eller Vangelis' musikk vi hører). Det er et perfekt konglomerat som bygger opp under den konfliktfylte stemningen mellom teknologisk beundring, representert av reklame-skipet, og fordervelsens melankoli, representert av den slitne bygården.

Ved Rachels andre besøk i leiligheten, er følelser/stemnings-variabelen enda tydeligere. Rachel har nettopp reddet Deckards liv ved å skyte en av de fire replikantene i hodet under et angrep, og de har trukket seg tilbake til leiligheten for å samle seg. Musikalsk finnes her ingen melodisk profil, kun en rekke tilfeldige toner, plingende lyder og mørke, pulserende synth-akkorder. Konglomeratet understreker for øyeblikket kun den nedtrykkede atmosfæren som visuelle effekter og lyslegging av leiligheten har lagt opp til, og som karakterene responderer til. Deckard tar seg nok en drink og slenger seg på sofaen hvor han umiddelbart dører av.

I det en sovende Deckard betraktes fra Rachels POV, opptrer kjærlighetstemaet for første gang i filmen (v.s. 11). Dette er et veldefinert tema som melodisk og harmonisk minner noe om Crewe og Gaudios "Can't Take My Eyes Off of You" (en intensjonell allusjon?). Dominerende i lydbildet er en akustisk solo-saksofon som narrativt insinuerer at

forholdet fortjener å behandles som mer ”ekte” enn det slibrige synth-munnspillet i B-versjonen av by-temaet (følelsene er ekte selv om Rachel ikke er det). Konnotasjonene knyttet til saksofonens romantiske kvalitet (som f.eks. John Barrys musikk til ovennevnte *Body Heat*) gjør uansett dette til nok en scene med større *emosjonell* verdi enn stemningsmessig verdi. Musikken kan plutselig rettes mot et konkret objekt (Deckard som objekt for Rachels begjær). Fra stemningsmessig konglomerat er vi plutselig inne i en form for karakterbundet innlevelse, jf. forrige kapittel.

Allikevel fortsetter Vangelis med å komplisere diegese-dikotomien (m.i.t.): Rachel setter seg ned ved Deckards piano, og kjærlighetstemaet gir plutselig harmonisk vei for den korte melodien hun spiller. Så snart hun er ferdig, returnerer saksofonen igjen, mens hun fjerner hårnålen og slår ut håret. Deckard prøver å kysse henne, men hun reiser seg brått opp og stormer mot døren. Vangelis følger på med kraftige akkorder nedover skalaen – det romantiske øyeblikket er i ferd med å svinne hen – men stopper opp når Deckard slamrer døren igjen og griper målbevisst fast i henne. I det oppsplittede lyset fra persiennene, kysser de svært pasjonert til kjærlighetstemaet.

Ovenstående scene er noe utypisk for *Blade Runner*. Det er kanskje den eneste gangen Vangelis følger en ren melodramatisk tradisjon med eksakt emosjonell timing i forhold til handlingen som utspiller seg på skjermen. Men den beviser også at stemningsmessige tablåer og konglomerater kan eksistere side om side med karakterbundet innlevelse og audiovisuell opplevelse.

Til nå har fokuset først og fremst vært på de tilfellene der ikke-diegetisk musikk-lyd simulerer diegetisk reallyd (eller vice versa). Men *Blade Runner* består også av en rekke scener der det som helt klart virker å være diegetisk musikk kanskje allikevel er ikke-diegetisk musikk.

3.5.4 Hvor kommer musikken fra?

Deckard går på et tidspunkt gjennom en trang og travel bakgate full av salgsboder, dyr og allslags multi-etnisk koloritt. Det kunne likeså godt vært i Jerusalem som i Los Angeles, og Vangelis starter også denne sekvensen med en tydelig arabisk vokal (ikke-diegetisk) (v.s. 12, 0:27). I filmen får musikken etter hvert et mer orientalt preg, for så å inkorporere andre etnisiteter igjen. Til tross for Kalinaks påstand om at stemningsmusikk kan lokalisere handlingen i tid og sted, er det like vanskelig å stedfeste handlingen her som det er å få en gjennomført forståelse av byens arkitektoniske design eller å fastslå hvilke etnisiteter som dominerer i bybildet.

Det kan *virke* som om Vangelis' musikk er rent diegetisk i dette tilfellet, det vil si at det sitter noen blant alle salgsbodene og spiller, men mangelen på etnisk retning samt den tydelige synth-profilen, får oss til å tvile. Scenen blir således et perfekt konglomerat som suger oss opp i atmosfæren, men som ikke har noen betydning for forståelsen av historien på dette tidspunktet. Det er nok et eksempel på filmens eklektiske "retro-fitting". Først når Deckard entrer en luguber bar, føler vi oss sikre på at disko-musikken vi hører i bakgrunnen stammer fra lokalets høyttalere (selv om Vangelis naturligvis kan ha komponert den også).

Et lignende eksempel opptrer litt senere (m.i.t.). J.F. Sebastian og Pris har tatt seg til rette i førstnevntes leilighet. Leketøy med kunstig intelligens ligger spredt utover bord og stoler. Noen av dem går sågar rundt som bisarre mennesker – den genetiske designeren har skapt sine venner, bokstavelig talt. Her bruker Vangelis et instrument som kan ligne en celeste i klang, vedlagt en og annen elektronisk lyd. Instrumentet fremfører ingen melodi, men spiller i stedet tilfeldige toner i improvisatorisk stil. Alt dette er lydlagt så subtilt at man umiddelbart tillegger det en kilde i rommet – enten en figur som leker seg eller rett og slett en opptrukket spilledåse av et eller annet slag. Det er imidlertid ingenting i det synlige universet som rettfærdiggjør en slik antagelse, og man blir sittende igjen med opplevelsen av et konglomerat som skaper udefinerbar, men "uskyldig" stemning – overlatt villedende, med andre ord.

3.5.5 "Lost in Time, Like Tears In Rain..."

Et av de mest minneverdige øyeblikkene i *Blade Runner* dukker opp nær slutten. Dette er et øyeblikk som både er sterkt emosjonelt og stemingsfylt, og som til forskjell fra kjærlighetsscenene er begge deler *på en gang*. På taket av J.F. Sebastians leilighetskompleks har replikantenes leder, Roy Batty (Rutger Hauer), nettopp reddet sin fiende Deckard fra å falle i døden etter en lang katt-og-mus lek i den falleferdige bygningen. Helt mot slutten av sitt fire år lange liv, har han vist den største menneskelige egenskap: Nåde. I det livskraften ebber ut, faller han på kne og ytrer de svært poetiske ordene: "I've seen things you people wouldn't believe. ...attack ships on fire off the shoulder of Orion. I watched C-beams glitter in the darkness at Tannhäuser Gate. All those moments will be lost in time like tears in rain....time to die...". Så senker han hodet og slukner. På den emosjonelle siden oppnår vi empatisk kontakt (en underkategori av karakterbundet innlevelse). Kameraet hviler nesten utelukkende på Roys ansikt med svært korte reaksjonsskudd av Deckard. Slik blir Rutger Hauers skuespill avgjørende for empatisk innlevelse. Sagt med Carl Plantinga:

Roy Batty knows that Deckard is watching his emotion display. However, since Batty's death is impending, the context does not call for hiding his emotions or altering his facial expression of his cherished memories and his deepest regrets. [The filmmaker] creates a context in which we may interpret the face as an accurate sign of inner experience (Plantinga 1999: 251)

Det er imidlertid en rekke faktorer foruten den narrative konteksten som skaper nytelse i dette øyeblikket. Scenen er også et stemningsmessig tablå. Regnet hamrer ned på taket. Roys bleke ansikt får et nesten salig preg i motlys mens tårene forsvinner ubemerket i regndråper. Den svært poetiske billedbruken i monologen reflekteres således i den visuelle utformingen. En hvit due som Roy har knuget til sitt bryst, slipper fri og flyr i *slow motion* opp mot den grå himmelen med de høye rafinneri-tårnene i bakgrunnen – en symbolsk parallell til Roys utenforstående posisjon, kanskje.

Vangelis bruker her by-temaet i et svært sørgelig arrangement (selv om det har mange melankolske kvaliteter i utgangspunktet), først og fremst ved å erstatte de vedvarende

synth-strykerne med et glockenspiel-aktig instrument og triangler som glitrer om kapp med C-strålene ved Tannhäuser Gate (v.s. 13). Tempoet er også lavere. Det er som om Vangelis musikklegger de vakre ordene i Roys monolog fremfor den konkrete scenen, men i kontrast med Roys ansikt og det dempede lyset får alt et svært meditativt og nedstemt preg. Kort sagt: Den sørgelige melodistrukturen underbygger scenens emosjonelle og empatiske verdi (innen den narrative konteksten) mens valg av rytme, orkestrering og harmoni (i tekstur) underbygger scenen som meditativt stemningstablå (mindre knyttet til narrativ kontekst). Ettersom musikken i tillegg er mikset høyt, og de andre reallydene forholdsvis lavt (foruten Roys monolog), er det den som til slutt kanalisere stemningen inn i ”riktig” terapeutisk effekt.

Blade Runner beviser at filmopplevelse er mer enn bare historie-fortelling. Dersom audiovisuelle verktøy som lyslegging, visuelle effekter, reallyd og musikk kombineres på en bestemt måte, er de i stand til å suggerere frem stemninger med sterk egenverdi. Akkurat slik musikk kunne skape fremskutt affekt i melodrama, kan musikk også skape fremskutte stemningstablåer og konglomerater i film noir-inspirerte verker, selv om sistnevnte er noe mer langvarig og mer avhengig av å integrere seg organisk i det audiovisuelle uttrykket.

Men både følelser og stemninger er som sagt irrasjonelle prosesser. Hvordan er det mulig å snakke om nytelse også av en rasjonell prosess; av en symbolsk forståelse uten at det nettopp er symbolenes emosjonelle kraft vi nyter?

4. FILMMUSIKK OG SYMBOLIKK

Til tross for at følelser og stemninger baserer seg på irrasjonelle prosesser og til tross for at symbol-forståelse er et rasjonelt fenomen, er alle som oftest avhengig av hverandre i konsumet av en gitt tekst. Som jeg nevnte i innledningen, og formulert tautologisk: Meningsforståelse, som danner grunnlag for den mer konkrete symbol-forståelsen, vil som regel føre med seg en emosjonell eller stemningsmessig reaksjon, akkurat som følelser og stemninger vanskelig kan oppstå uten at man har forstått meningen av noe i utgangspunktet. I det klassiske filmuttrykket vil slik meningsproduksjon naturligvis bidra til å binde historien sammen til en enhet, men det er også mulig å konstruere ladede Kodak-øyeblikk med stor symbolsk potens som i høyere grad enn narrativ underkastelse baserer seg på ikoniske forhold mellom bilde og musikk. Med et overveiende semiologisk og tverrfaglig utgangspunkt, vil jeg i det følgende vise hvordan musikk i film kan skape nytelse ved ren bevissthet om symbolsk forståelse i utvalgte øyeblikk.

4.1 Fortolkningsprosesser og symbol-forståelse

Tzvetan Todorov hevder at "a text or a discourse becomes symbolic at the point when, through an effort of interpretation, we discover in it an indirect meaning" (Todorov 1982: 19). Dette insinuerer både en prosess (fortolkning) og en nivå-inndeling (indirekte vs. direkte). I semiotisk teori bruker man begrepene *denotasjon* om den direkte meningen og *konnotasjon* om den indirekte meningen, men som Todorov antyder, forblir meningens natur den samme i en slik inndeling. Det er kun meningens eksistensielle modus som forandrer seg (s. 52), det vil si at konnotasjonen befinner seg i et dypere, kulturelt betinget, lag. I stedet for denne velkjente terminologien, setter Todorov meningsbegrepet inn i et tredelt diskurs-hierarki: 'bokstavelig' (*literal*) diskurs, hvor alle former for sekundærmening er totalt underlagt den direkte meningen, 'tvetydig' (*ambiguous*) diskurs, hvor flere meninger av samme ytring tas på samme nivå og endelig 'gjennomsiktig' (*transparent*) diskurs, hvor vi går direkte forbi den 'bokstavelige' meningen og inn i et *a priori* fortolket univers (som i allegorier og fabler). Man må imidlertid skille mellom 'diskurs' og 'symbol', slik det kommer til uttrykk i skillet

mellom forståelse og tolkning: "...the receiver *understands* discourse but *interprets* symbols" (s. 18). Den meningen vi oppnår gjennom diskurs-hierarkiet vil i neste instans være grunnlag for en mer konkret tolkning av et tekst-utsagn, farget av det Todorov kaller "tropes of imagination" (s. 82), en assosiativ komponent. Poenget er, for å sitere Eco, at et tegn eller symbol "is everything which can be taken as significantly substituting for something else" (Eco 1976: 7). Det fraværende i tekst-utsagnet er det som betyr noe for semiotikeren.

Nå er det slik at både Todorov og Eco er orientert mot et lingvistisk og litterært ståsted. Ingen av dem fokuserer noe særlig på forholdet mellom bilde og tekst. Dette er imidlertid svært relevant for mitt prosjekt, ettersom det nettopp er i den retoriske maktkampen mellom bilde og tekst (musikk) at meningen konkretiseres. Men hvem er sterkest? Hvordan utarter maktkampen seg? Og er det egentlig en maktkamp?

4.1.1 Mellom bilde og tekst: Menings slagmark

Erwin Panofsky understreker viktigheten av å analysere *meningen* i og bak kunstverkenes visuelle utforming. Utover den primære betydningen, skiller han mellom den sekundære eller konvensjonelle betydningen og den "indre" betydningen eller innholdet. Sistnevnte representerer de symbolske verdier "som ofte er ubevisste for kunstneren, og som endog kan være radikalt forskjellige fra, hvad han bevidst har ønsket at udtrykke" (Panofsky [1955] i Fausing og Larsen 1989: 14). Ved hjelp av en form for "syntetisk intuisjon" kan leseren av kunstverket her trekke fra egen erfaring med de kulturelle symptomers (det vil si symbolenes) generelle historie. I tråd med Todorovs skille mellom diskurs og symbol, opererer leseren med en *ikonologisk fortolkning* av et bilde som en videreføring av en *ikonografisk* (selve bildefortellingens) *forståelse*.

Roland Barthes, på sin side, mener at en slik tredelt tolkningsprosess ikke gjør seg gjeldende for bildet bare fordi den gjør det for språket:

...Når forholdet mellom indholds-tingen og uttryksbilledet i den analoge fremstilling ikke lenger er "arbitrært" (som det er i sproget), er det ikke mere nødvendigt at gå omvejen over en tredje instans i skikkelse af genstandens psykiske billede (Barthes [1964] i Fausing og Larsen 1989: 46)

For Barthes er bildet ikke bare en kommunikasjonskanal, men også et objekt ladet med strukturell autonomi. Det fotografiske bildet nyter en særegen status i den forstand at det er en beskjed *uten kode*, derav det "fotografiske paradoks": "...the connoted (or coded) message develops on the basis of a message without a code" (Barthes 1977: 19). Når bilde derfor settes opp mot tekst (som i reklameplakater eller tegneserier), oppstår en lingvistisk meddelelse basert på henholdsvis 'forankring' og 'avløsning'. 'Forankring' er en benevnende funksjon som sentraliserer gjenstandens denoterte og potensielle meninger (som i reklameplakater). 'Avløsnings'-funksjonen er på den andre siden basert på et komplementært forhold mellom bilde og tekst slik at meddelelsens enhet realiseres på et høyere, for eksempel narrativt, nivå (som i tegneserier). Hovedpoenget er at teksten er i stand til å skyte ny mening inn i bildet, gjerne retroaktivt: "Sometimes /.../, the text produces (invents) an entirely new signified which is retroactively projected into the image, so much as to appear denoted there" (Barthes 1977: 27). Det potensielle signifikat-mangfoldet i teksten er dermed basert ikke så mye på en diskursiv tvetydighet som hos Todorov, men som på en "stereographic plurality" av signifikanter i bildet (s. 159). Leseren plukker ut og lokaliserer relevante konnotasjonselementer i bildet som han deretter syntetiserer til en symbolsk enhet som også har mening *utenfor* bildet.

Man trenger ikke være metonymi-ekspert for å forstå hvordan den ovenstående tankegangen ligner filmmusikkens funksjon i filmuttrykket. Hvis bildet innehar en strukturell autonomi, er det fristende å hevde at enkelte scener i filmen også kan ha det, og at musikken innenfor disse scenene eller Kodak-øyeblikkene enten kan forankre eller avløse meningen i bildet; at den videre kan tilby illusjonen om at meningen var der i utgangspunktet (*før* musikken ble komponert), og at den er en signifikant på linje med de visuelle elementene i bildet. Problemet består bare i at det jf. språket og litteraturen er vanskelig å enes om hva eller hvilke elementer som utgjør filmens minste menings-multiplum, for ikke å snakke om vanskelighetene omkring musikkens symbolverdi. Hva tilsvarer ord og setninger i film og musikk?

4.2. Musikk og symbolikk

'Mening i musikk' er et av de mest debatterte og kontroversielle emnene i musikk-historien (jf. representasjonsproblematikken i innledningen), og er altfor omfattende til å behandles inngående her. Men det er verdt å ta med seg noe av Leonard B. Meyers forventningsteori på veien mot en forståelse av hvordan musikken plutselig får klar symbolsk mening i dialog med et eksternt meningssystem.

I følge Meyer, kan ikke toner eller toneserier inneha mening i seg selv: "they become meaningful only in so far as they point to, indicate, or simply imply something beyond themselves" (Meyer 1956: 34). Meyer knytter derfor meningsbegrepet til forventinger og intramusikalske relasjoner. Som vi husker, fungerte disse forventningene som utgangspunkt for affektiv respons gjennom oppfattelse av ulike handlingstendenser i musikken. Men de inngår også i en rasjonell og strukturell forståelse av musikk-stykket på tre ulike nivåer, som igjen vil føre med seg en nytelse av selvsamme, egne forståelse:

Det første nivået er *den hypotetiske meningen*. I dette ligger nettopp forventingen om mulige resolusjoner av en tonerekke eller sats. Bevisstheten om bestemte stilretninger spiller her en viss rolle, men det er først og fremst en åpen og fremtidsrettet mening hvis hovedformål er å skape affekt, jf. kapittel 2. Det neste nivået er *den åpenbare ('evident') meningen*: "Evident meanings are those which are attributed to the antecedent gesture when the consequent becomes a physio-psychic fact" (Meyer 1956: 37). Dette er altså en retrospektiv mening som gjør oss i stand til å syntetisere forventningene fra den hypotetiske meningen med den nå avslørte eller åpenbare meningen. Meyer understreker imidlertid at også 'det påfølgende resultatet' (*'the consequent'*) er en stimulus i seg selv, som igjen vil føre med seg nye 'påfølgende resultater' slik at både den hypotetiske og den åpenbare meningen eksisterer på flere arkitektoniske nivåer i partituret. Det er først når musikkstykket er "fordøyd" i langtidsminnnet at det oppstår et tredje meningsnivå: *den bestemte ('determinate') meningen*. Dette er en helhetlig forståelse av stykket hvor alle forhold mellom hypotetisk og åpenbar mening forenes i en strukturell oversikt med en viss emosjonell (eventuelt nostalgisk) valør.

Dette er et greit utgangspunkt, men får oss bare så langt. Det sier ingenting om musikkens konkrete symbol-funksjon eller hva som utgjør musikkens minste meningsenheter. Det sier heller ikke noe om musikkens konnotasjons-muligheter, slik vi tidligere har sett dem med affektiv og stemningsmessig effekt. Det det imidlertid sier oss er at ren musikalsk mening hovedsakelig er en strukturell og formalistisk mening (den er, for igjen å bruke Langers terminologi, ikke bare en 'morfologi av følelser', men også en 'morfologi av mening'). Det er når en slik type fleksibel mening forenes med en representativ mening i filmbildets *analogon* at det virkelig oppstår meningsmangfold og symbolsk potens. Sagt med Birger Langkjær:

Musik er ikke symbolsk stand-in for noget andet, men snarere en formel struktur, som får mening i kraft av noget andet, som lytteren bringer med sig i form af gestaltprægede skemata, der gennem lytterens metaforiske projektion tilfører musikken ekpressive kvaliteter, og herved gør musikken forståelig for den lyttende (Langkjær 1998: 44)

Derfor er det også tilstrekkelig som foreløpig utgangspunkt.

4.3 Film og symbolikk

Det eksisterer allerede en lang filmsemiologisk tradisjon, selv om den utviklet seg først på 1960-tallet. Det har vært mange forsøk på å analysere (i den opprinnelige biologiske betydningen av ordet) filmuttrykkets bestanddeler og å avklare hva de består av. I saussursk terminologi påpeker Søren Kjørup at mens film knapt er språk ('*langue*') i verbalspråklig forstand, er den i hvert fall et meddelelsesmiddel ('*language*') (Kjørup 1975: 14). Mens språket er et system basert på klart definerte paradigmer, har filmen mer diffuse og tilfeldige paradigmer. Kjørup refererer derfor til en lang rekke teoretikere som deler inn filmuttrykket på hver sin måte. I det følgende vil jeg kort plukke ut hovedsynspunktene hos de mest relevante av dem – både i forhold til bestanddelsproblematikken og en eventuell filmmusikalsk symbol-betydning.

En av André Bazins forløpere, Jean Mitry, hevder at film *kan* være språk gjennom bildenes potensielle symbolverdi:

[Bildene] bliver symboler *ved tilvækst*. De er ikke udelukkende tegn som ordene, men først genstande som oplades (eller som man oplader) med en bestemt betydning. Det er dette der gør filmen til et sprog; den bliver et sprog i samme grad som den først er virkelighedsgengivelse. Filmen er, om man vil, et sprog af en annen grad (Mitry i Kjørup 1975: 36)

Problemet er imidlertid at Mitry ikke tar høyde for filmens unike muligheter som audiovisuelt medium, og fokuserer heller på det fotografiske bildets verdi. Ettersom film er mer enn bare sammenstilling av bilder, og også forløper i tid, er den i stand til å skape symboler på andre måter enn gjennom en form for virkelighets-simulakrum.

Regissør og filmteoretiker Pier Paolo Pasolini tar Mitrys synspunkt et skritt videre, og hevder at det er gjenstandene *i* bildene, og ikke bildene selv, som er filmens minstelementer (jf. Barthes' stereografiske pluralitet): "Filmen er for ham ikke blot et umiddelbart *analogon* til virkeligheden, men simpelt hen virkeligheden selv" (Kjørup 1974: 66). Pasolini kaller disse gjenstandene for *kinemer* ('*cinèmi*'), nok en frisk oversettelse av fonemet, jf. Taggs "musemer" fra kapittel 2. Kinemene sammenstilles i en innstilling; et *monem*. For Pasolini er det viktig å fastholde at filmmediet først og fremst er spatiotemporalt og dernest audiovisuelt: "den egentlige dobbelt-artikulation i filmen er ikke artikulationen af monemer i kinemer, men artikulationen af rum og tid i den enkelte indstilling og i de sammenføjede indstillinger" (Kjørup 1975: 75). Det interessante med denne formuleringen er at termen 'dobbelt-artikulation' likesågodt kunne referert til den symbolske lagdelingen av bilde og musikk (altså audiovisuelt). Den spatiotemporale vekleggingen gjør også at enkeltdelene mister mye av sin autonomi og herværenhet; at filmen eksisterer kun som syntagme.

Christian Metz, derimot, understreker nettopp enkeltdelenes autonomi på innholdsplanet:

...autonomien findes /.../ i det træk af disse segmenter fortæller små afsluttede, selvstændigt forståelige dele av historien og /.../ oppbygget af dele – enkelte indstillinger – der ikke kan forstås

(andet enn som bilder) uafhængigt af den plads de har i de autonome segmenter (Kjørup 1975: 114)

Metz opererer med et skille mellom *autonome instillinger* (som omfatter disse enkeltstående ”mini”-historiene) og de egentlige *storsyntagmene*, det vil si de segmentene som består av mer enn en innstilling. Metz har også en lang rekke underkategorier for begge disse typene i et ytterligere forsøk på å segmentere filmuttrykket. Selv om Metz’ system tilbyr en beleilig oversikt over filmatiske segmenter og selv om han gjentatte ganger understreker at dette omfatter bare en liten del av filmuttrykkets mulige koder, tar det ikke fullstendig høyde for at filmen, til forskjell fra verbalspråket, ikke er *avhengig* av en viss type tegnsetting for å bli forstått eller for å ha en effekt. Det er lettere å ta seg friheter med scene-manipulering og audiovisuelle ellipser enn det er å sette punktum på tilfeldige steder og ord i tilfeldig rekkefølge. Kanskje kan man til og med si at det nettopp er denne *friheten med multimedielementer* som kjennetegner filmuttrykket. Peter Wollen sier det tydelig, og i Peirces ånd:

...alle film [er] på en gang indeksikalske, ikoniske og symbolske. Alle film (undtagen tegnefilm og lignende, kunne man tilføje) har gennem udnyttelsen af fotografiet indeksikalske aspekter. Alle film arbejder med billedlige udtryk. Og alle film arbejder med arbitrære koder i større eller mindre grad (Wollen i Kjørup 1975: 155)

Overraskende nok, berører ingen av de ovennevnte semiotikerne musikk i film. Det er overraskende fordi musikkens ikke-representative, utelukkende formalistiske mening burde være i stand til å tres over en representativ, innholdsorientert kunstform som, ifølge Wollen og andre, har vanskeligheter med å finne en passende ”tegnsetting”. For dette prosjektets vedkommende er det derfor viktig å understreke at det er *filmmusikken* som kommer nærmest en filmatisk tegnsetting og som i stor grad *skaper* Kodak-øyeblikkene med stor symbolsk potens.

4.4 Filmmusikk og symbolikk

I innledningskapitlet nevnte jeg at det eksisterer en 'visuell partiskhet' i film-teori som sier at musikk i film har to valg: enten kan den løpe parallelt til eller så kan den stå i motsetning til hva vi ser (eller hva som *skjer*) i bildene, og at den utifra et slikt ultimatum får sin symbol-funksjon. Denne unyanserte dikotomien er imidlertid en begrensende konklusjon. Som Claudia Gorbman påpeker, er det heller tale om en *gjensidig påvirkning* ('*mutual implication*'): "...The notions of parallel and counterpoint erroneously assume that the image is autonomous. Further, it is debatable that information conveyed by disparate media can justifiably be called the same or different." (Gorbman 1987: 15).

Peter Larsen har kommet til en lignende konklusjon basert på et utgangspunkt i ovenstående semiologiske teori; i en utvidelse av Barthes' forankrings-begrep:

Forankring er semantisk "interferens" mellom to forskjellige uttrykssystemer og dermed et spørsmål og *gensidig artikulation*: teksten udpeger billedets innholdselementer, fordi billedet i en tilsvarende proces udpeger tekstens innhold (Larsen 1998: 130)

Larsen refererer til det persepsjons-psykologiske begrepet 'synestetisk ekvivalens' for å beskrive den prosessen tilskueren inngår i for å matche visuelle elementer med musikkens "bevegelser" (som for eksempel romskip-dansen i tidligere nevnte *2001 – A Space Odyssey*). Sergei Eisenstein mente også at han fant en slik ekvivalens når han brukte utdrag av Prokofievs musikk til et såkalt "audiovisuelt partitur" i en sekvens fra *Alexander Nevsky* (1938) (Eisenstein [1947] 1970: 176-177). Eisenstein mente at musikkens bevegelser på skalaen var i rytmisk synkroni med de visuelle linjene og komposisjonen av filmbildet. Eisensteins logikk har imidlertid en kritisk brist. Ettersom tilskueren ikke oppfatter auditiv og visuell rytme på samme måte, er det først og fremst en likhet mellom musikkens *visuelle partitur* (altså notene) og de utvalgte skuddene, en likhet man ikke er i stand til å oppfatte dersom man ikke er klar over det på forhånd.

Den gjensidige artikulasjonen Larsen og Gorbman snakker om befinner seg dermed ikke på et rent formelt plan. Musikken går i stedet inn i materien og knytter seg til semantiske

størrelser – enten det er karakterer eller settinger eller forholdene mellom dem. Dette har også vært utgangspunktet for all narrativ filmmusikk-teori. Gorbmans velkjente liste over filmmusikkens narrative funksjoner (1987: 73) inkluderer et punkt om ”konnotativ cueing”, en forankrende funksjon som hjelper oss til å fortolke narrative hendelser og indikere karakterenes moral og klasse. For Gorbman, som først og fremst analyserer den *klassiske* Hollywood-modellen, har altså den symbolske funksjonen en *integrerende* egenskap som binder historien sammen.

I motsetning til kapitlene om følelser og stemning, kan man ikke si at filmmusikalsk symbolikk er mer tilstede i bestemte sjangre eller stilretninger. Meningsproduksjon foregår kontinuerlig og er uavhengig av stilistisk valg. Til gjengjeld er det mulig å si at filmkomponister har utviklet forskjellige teknikker for å tydeliggjøre forholdet mellom den audiovisuelle informasjonskanalen og den narrative informasjonen vi skal få med oss. En av de mest utbredte og innflytelsesrike teknikkene (særlig innen det klassiske Hollywood-paradigmet) er ledemotiv-teknikken.

4.4.1 Ledemotivet: Syntagmatisk dynamikk?

Det var faktisk ikke Richard Wagner som introduserte termen ’ledemotiv’, men en samtidig kritiker av hans verker, Hans von Wolzogen. Wagner selv brukte begreper som ’grunntemaer’ og ’melodiske øyeblikk’. I følge Kristian Evensen, har Wagners ledemotiv to grunnleggende funksjoner: ”...på den ene side skal de formidle de til enhver tid herskende emosjonelle nyanser, på den andre side skal de virke som byggestener i en symfonisk sats hvor den dramatiske handling er bestemmende for strukturen” (Evensen: online 2004). Dramatiske hendelser, personer, gjenstander eller følelser utstyres med hvert sitt motiv som veves inn i det narrative materialet. Evensen er imidlertid klar over at dette er en *dynamisk* teknikk som ikke tilsier at motivene skal tilhøre de gitte fenomene med rigid konsekvens. I den kjente opera-syklusen *Der Ring des Nibelungen* er det mange eksempler på motiv som transformeres, endrer karakter eller bare antyder deler av en tematisk helhet. Ett eksempel er den strukturelle likheten mellom motivet for Nibelungens ring og motivet for Valhall mellom første og andre scene i *Das Rheingold*

(syklusens første opera). Denne likheten (som riktignok skjuler seg bak komplekse orkestreringsvalg) har sitt utspring i narrative forhold:

Alberichs ring symboliserer (og er et redskap for) en uforbeholden maktutøvelse, en makt som er muliggjort ved å forsverge kjærligheten. Valhall symboliserer gudenes behov for å herske i trygghet, også dette et eksempel på maktutøvelse. Valhall er bygget på bestilling for gudene av Kjempene; de er lovet som betaling av Freia, kjærlighetens gudinne. Den underliggende identiteten er klar: Makten er valgt, kjærligheten er ofret for å muliggjøre makten (Evensen: online 2004).

Wagners teknikk var dynamisk nok til å romme et spekter av følelser og meninger som allikevel var *tydelige* i historien, og var dermed et velegnet utgangspunkt for det klassiske Hollywood-paradigmet som institusjonaliserte seg på 1920-tallet. Erich Wolfgang Korngold, Max Steiner, Miklos Rozsa, Dimitri Tiomkin, Franz Waxman og mange av de andre store filmkomponistene fra denne tiden kom til USA som immigranter fra en Wagner-inspirert, neoromantisk musikk-tradisjon på det europeiske kontinentet.

Curtiz og Keighleys *The Adventures of Robin Hood* (1938, musikk av Korngold), for eksempel, er musikklagt fra ende til annen. Der er temaer for Robin Hood, Lady Marian (pluss egne temaer for både flørtingen og kjærlighetsforholdet mellom dem), Richard Løvehjerte, Broder Tuck, Sir Guy av Osbourne, en marsj for gruppen av ”merry men” i Sherwood-skogen, en fanfare for Prins John og Normannernes overherredømme og så videre. Royal S. Brown mener at Korngolds musikk (han bruker for øvrig Curtiz’ *The Sea Hawk* [1940] som eksempel) er *enda* mer fleksibel enn Wagners fordi den i større grad skifter mellom lokaler og stemninger innenfor kortere tidsrammer (kalt ’motivisk mickey-mousing’), men at den allikevel innehar en egen koherens:

For all its split-second timings and jumpings back and forth, the music has a remarkable amount of cohesion and coherency as it re-creates the morphology of the drama’s affectivity on a parallel artistic plane that invents its own rhythms while moving in and out of the film’s visual and narrative rhythm (Brown 1994: 112)

Det Brown antyder er at musikken har sin egen struktur og rytme (slik vi også anslo ovenfor), og at den nærmest befinner seg på et eget nivå parallelt med filmens visuelle og narrative nivå. Med andre ord: Musikken gjenskaper filmens narrativitet på et eget affektivt nivå. Ledemotivenes repetisjon og variasjon inngår derfor i et komplisert samspill med hverandre, *rent musikalsk*, akkurat som de narrative forholdene også gjør det. Den musikalske tegnsettingen består både i å signalisere fenomenenes og karakterenes ankomst i filmuniverset og også arrangere disse temaene på en slik måte at vi forstår hvilken *tilstand* fenomenet eller karakteren befinner seg i på daværende tidspunkt. Videre er det *musikken* som først og fremst binder distinkte filmatiske segmenter sammen, gjennom for eksempel å la et tema plutselig representere mer eller noe annet enn det det opprinnelig var satt til.

Disse hovedaspektene ved ledemotiv-teknikken er blitt ytterligere raffinert gjennom filmhistorien. I tidligere nevnte *Jaws*, manipulerer Williams tilskueren ved å skape semantisk usikkerhet omkring ledemotivets konsekvens. Hai-angrep akkompagneres *vanligvis* av det kjente to-toners motivet, men ikke alltid. Dermed stoler vi ikke på noe, og blir sittende på kanten av stolsetet. I George Lucas' *Star Wars* (1977) av samme komponist går Obi-Wan Kenobis tema gradvis over til å representere den allestedsnærværende "Kraften" (*'The Force'*), særlig etter at Kenobi dør i duell med Darth Vader og blir del av selvsamme "Kraft". Temaet blir da et nytt ledemotiv som, blant annet, fungerer som åndelig veiledning for Kenobis elev Luke Skywalker. Darth Vaders personlige tema representerer likeledes også det onde imperiet i sin helhet, særlig i oppfølgerne *The Empire Strikes Back* (Irwin Kershner, 1980) og *Return of the Jedi* (Richard Marquand, 1983), ettersom Vader får en større betydning i historien. I de nye oppfølgerne *The Phantom Menace* (George Lucas, 1999) og *Attack of the Clones* (George Lucas, 2002), som følger Darth Vaders oppvekst før han går over til "the dark side", presenteres vi for små snutter av temaet, gjerne bare et par strofer og i en annen toneart – et musikalsk frempek mot den dystre skikkelsen vi *vet* han kommer til å innta.

En lignende motiv-kompleksitet er å finne i Peter Jacksons *Lord of the Rings*-trilogi (2001-2003, musikk av Howard Shore): Temaet for "Ringens Historie", som vanligvis

dukker opp hver gang ringen skifter eier, vikarierer også som skikkelsen Gollums tema i perioder, siden Gollum er så nært knyttet til den. Det orientalsk-klingende ”Ringens Ondskap” er på samme måte også et tema for orke-verdenen Mordor in sin helhet. Det heroiske ”Fellowship”-temaet (v.s. 22), som i *The Fellowship of the Ring* (2001) representerer gruppen på ni beskyttere, dukker også opp i *The Two Towers* (2002) og *The Return of the King* (2003), selv om gruppen oppløses allerede i *Fellowship*. Dette kan imidlertid rettferdiggjøres ved å påpeke at oppdraget fremdeles er å hjelpe ringbærer Frodo med å nå sitt mål selv om gruppen er spredt utover hele Midgard.

Man skulle tro at en slik type kompleksitet krever unødvendig mye av tilskuerens narrative kompetanse (for ikke å snakke om musikalske bevisshet). Men det viser seg at tilskueren forstår forbindelsen mellom ledemotiv og det filmatiske fenomenet relativt enkelt og automatisk. Kathryn Kalinak sier at:

...what spectator/auditors in the cinematic auditorium did experience in common was a continuous musical accompaniment bearing only an intermittent and selective relationship of diegetic fidelity to the image, structured as an integral entity by the principle of leitmotif (Kalinak 1992: 64)

Det var naturligvis dette som lå til grunn for Wagners ”gesamtkunstwerk”, et storslagent audiovisuelt amalgam hvor den totale opplevelsen skulle overskygge enkeltdelene (og de enkelte kunstformenes) egenverdi. Derfor er det heller ikke tilfeldig at de mest typiske ledemotiv-baserte partiturene brukes i historier av *mytiske* proporsjoner, jf. Levi-Strauss’ link mellom myte og musikk i kapittel 2. I en fullstendig møblert verden med intrikat karakter-galleri og multi-dimensjonale eksistensnivåer, er det opp til musikken å danne homogenitet ut av heterogenitet.

Men i denne evnen finnes også skyts for ledemotivets kritikere. Adorno og Eisler mente at den mytiske proporsjonen som var nødvendig for at ledemotivet skulle få noen større betydning enn en slags Pavlovs bjelle, ikke var tilstede i filmmediet: ”the motion picture /.../ requires continual interruption of one element by another rather than continuity” (Adorno og Eisler 1947: 5). Dette er nok en sterk undervurdering av filmmediets kapasitet, men er naturligvis i tråd med Frankfurter-skolens angrep mot et hvert forsøk på

hegemoni-forsterkende illusjons-makeri, et oppgjør med det Kassabian kaller ”filmmusikkens ideologi”: ”Film music constitutes society while being constituted by it /.../, because it makes the ideological work seem personal or private” (Kassabian 2001: 29).

Uten å innta Adorno og Eislers politisk radikale holdning, er det formalistiske hovedproblemet med ledemotiv-teknikken at den får filmen til å eksistere *kun* som *syntagme*, slik Metz påpekte. Er ikke musikken også i stand til å skape symbolsk kraft i *øyeblikket*, der den er mindre avhengig av narrativ kontekst?

4.4.2 Bortenfor ledemotivet: Aha-opplevelsens egenverdi

Hvor skal man begynne å lete etter øyeblikk der musikken skaper stor symbolsk potens, og der nytelsen av denne forståelsen er sterkere enn nytelsen av historien som fortelles? Første skritt er, som i tidligere kapitler, å se etter tilfeller der musikken skyves *frem* i lydbildet, på bekostning av annen realtyd, og samtidig får *tid* til å opparbeide seg tilstrekkelig konnotasjons-kraft. Som Gorbman sier det: “Music that is noticed, which calls attention to itself, swings away from the imaginary toward the symbolic” (Gorbman 1987: 7). Jeg må imidlertid understreke nok en gang at jeg ikke er på jakt etter brechtianske ”verfremdungs”-effekter her. Poenget er ikke å finne øyeblikk der tilskueren dras ut av fiksjonen til fordel for en politisk bevisstgjørings-prosess, slik det var i for eksempel Jean-Luc Godards *Pierrot le Fou* (1965). Her ble Antoine Duhamels partitur (og annen ikke-original musikk) stykket opp av regissøren og deretter puttet inn i filmen på tilnærmelsesvis tilfeldige steder, i en lek med diegese-dikotomien. I typisk meta-stil ville Godard avsløre illusjons-makeriet og sette spørsmålstegn ved den karakterbundede innlevelsen i klassisk Hollywood-film. Som jeg sa i innledningen, er poenget i stedet å finne *intra-fiksjonelle* øyeblikk i det *neoklassiske* filmuttrykket hvor musikk og bilde ikoniserer frem universelle temaer; temaer som kanskje er avhengig av en viss forståelse av karakteren og settingen, men ikke nødvendigvis det narrative forløpet.

I tillegg til å være *fremskutt* og delvis *utstrakt*, må musikken derfor også ha et *semiotisk meningsoverskudd*, det Caryl Flinn kaller ”semiotic excess” (Flinn 1992: 58). Dette er opprinnelig en beskrivelse av Julie Kristevas idé om det heterogene betydningsmangfoldet i poetisk språkbruk. Det må altså være en grad av *poesi* i uttrykket, en bevisst fokusering på noe ”larger-than-life”. I kapittel 2 brukte jeg Larsens ’*lyrisk-symbolske funksjon*’ som en karakteristikk av dette, og det er fremdeles en passende term. Forskjellen er at mens nytelsen av øyeblikket der lå i de mytiske temaenes emosjonelle effekt, det vil si i temaenes semantiske kraft, ligger nytelsen her i selve *bekreftelsen* på at man har forstått den symbolske verdien i utgangspunktet. Det er en slags selv-sentrert bekreftelse på at vi er oppegående individer med raffinerte induksjons og deduksjons-evner (uten nødvendigvis politisk bias).

Peter Larsen lar nettopp Metz’ kjente ”induksjons-fenomen” fungere som utgangspunkt når han tar for seg den symboltunge filmmontasjen. Han utleder at det...

...alltid er to induktionsstrømme i gang i filmen [*frem og tilbake – min anm.*]. Resultatet af disse kryssende strømme er en oplevelse av sammenhæng i den totale sekvens, der fremtræder som en sammenhængende signifikant-kæde, der bærer en sammenhængende signifié-kæde /.../ Når flere forskellige signifikant-kæder koordineres, etableres der et *ladet* betydningsfelt – et felt hvor energier hele tiden forskydes (Larsen 1988: 20-27)

I forhold til musikkens utelukkende formalistiske meningspotensiale, kan man innvende at den kanskje har vanskelig for å passe helt inn i en slik signifikant-kjede, men det er ingen tvil om at det ”ladede betydningsfeltet” som dannes i forholdet mellom bilde og musikk (uavhengig om man plasserer signifikantene på *kinem*-nivå eller *syntagme*-nivå eller hvor som helst) vil skape en viss form for midlertidig nytelses-energi som ”forskytes” inn i resten av filmopplevelsen.

Nå er det for øvrig interessant å notere at Larsen introduserer begrepet ”lyrisk-symbolsk” ikke i forbindelse med det klassiske filmuttrykket, men med en diskusjon omkring *musikk-videoen*. I følge Larsen er musikk-videoens oppgave å ”producere metaforisk fortættede fremstillinger af centrale tematikker” (Larsen 1988: 40), og derfor har den en

lyrisk-symbolsk fremfor en, som i spillefilmen, dynamisk-kausal funksjon. Ut i fra det vi har sett om spillefilmens evne til å fremme øyeblikk med emosjonell, stemningsmessig og symbolsk egenverdi, er det imidlertid fristende å spørre hvorfor begrepet ikke også skulle gjøre seg gjeldende i andre audiovisuelle former enn musikk-videoen. Er ikke disse ladede betydningsfeltene nettopp segmenter i filmuttrykket som understreker en sentral tematikk; en tematikk med emosjonell effekt både i betydning og forståelse?

Innenfor denne tredje forutsetningen, *poetisk-semiotisk (eller lyrisk-symbolsk) meningsoverskudd*, foreligger det naturligvis også en lang rekke *filmatiske* konvensjoner og konnotasjoner (eller fravær av disse) som skyves frem og strekkes ut i øyeblikket. Kombinasjons-mulighetene er, som vi flere ganger har sett, uendelige.

Et eksempel er den ikoniske scenen i Oliver Stones *Platoon* (1986), hvor Elias (Willem Dafoe), forlatt på slagmarken, jages nådeløst av Viet Cong-styrker. Gjennomboret av kuler, går han til slutt ned i knestående med armene hevet i været. Scenen i seg selv er voldsom og brutal, men får en ekstra ironisk-symbolsk dimensjon gjennom musikkvalget. Her skyves de klimaktiske strofene fra Samuel Barbers *Adagio for Strykere, op. 11* (v.s. 25) frem i lydbildet mens kruttsalvene og krigsstøyen reduseres til et minimum. Scenen strekker seg over et par minutter, og får tid til både å bygge seg opp mot en emosjonell utløsning og også la oss forstå den tematiske tyngden i øyeblikket. Stykket, som har sterke religiøse konnotasjoner, får Elias til å fremtre som en Kristus-skikkelse; gjennom sin lidelse ofrer han seg ”for menneskeheten” selv om det hele virker meningsløst. Gjennom filmatiske konvensjoner som *slow motion* og kryssklipp mellom fugleperspektiv/ultratotalt (fra helikopter) og halvtotal/total (av Elias) understrekes forbindelsen mellom det hjelpeløse i verdenssammenheng og det selv-oppofrende på individ-nivå. Med andre ord, selv om musikken står i emosjonell kontrast til bildene, forankres meningen som utvetydig. Dette er naturligvis en forlengelse av Gorbmans punkt om gjensidig artikulasjon fremfor en begrensende parallell/kontrast-dikotomi, og vitaliserer også Barthes’ idé om at teksten (eller musikken) noen ganger kan gi inntrykk av at meningen befant seg i bildet i utgangspunktet, *før* teksten (eller musikken) ble lagt til.

Nå er det selvsagt slik at scenen i *Platoon* benytter seg av *allerede velkjent* musikk med allerede velkjente konnotasjoner. Barbers *Adagio* har vært benyttet i film-sammenheng flere ganger, ofte for å understreke en slags sorgtung ærverdighet (som for eksempel den vansirede Johns dødsscene i David Lynchs *The Elephant Man* [1980], for ikke å snakke om bruken ved president Roosevelt og Kennedys respektive begravelser). Men hvis man spør seg hva det er i stykket som rent musikalsk forårsaker en slik sterk symbol-verdi, oppdager man uansett en formalistisk menings-morfologi med stor retorisk kraft. Barbers stykke er genialt enkelt i harmoni og melodi – strukturert som en lang, oppad-strebende sekvens med et emosjonelt overveldende *tutti* klimaks (à la avskjedsscenen i *E.T.*), før det igjen tones ned og fader ut. Sekvensen består helt enkelt av en gruppe moll-baserte noter som repeteres i gradvis lysere oktaver. Det er en formalistisk streben opp mot *et eller annet*, og i dialog med *Platoons* bilder, når det musikalske klimakset akkurat i det Elias strekker armene i været. Parallellen til Jesu siste lidelse ("Far, hvorfor har du forlatt meg?") synes naturlig som musikovisuell allegori, og tilskueren bejubler egen induksjonsevne i det han forhåpentligvis oppdager dette (og deretter *føler* det semantiske nedslaget i seg selv).

Slike øyeblikk er ikke nødvendigvis en sjeldenhet i neoklassisk film, og trenger heller ikke stå i en direkte motsats til ledemotiv-teknikken. Et ledemotiv kan *både* bidra til narrativ koherens og representere en større, delvis ekstra-narrativ tematikk. I en scene fra *Star Wars* stirrer Luke Skywalker lengselsfullt ut mot Tatooines "dobbelte" solnedgang, akkompagnert av John Williams' hjerteskjærende variasjoner over "Kraft"-temaet (v.s. 26). Scenen starter med en *pianissimo* versjon av Lukes tema på solo fløyte, og går over i et messingblåser-*crescendo* av Obi Wan/"Kraft"-temaet i det han når bakketoppen og stirrer ut over det vakre landskapet. Konsonansen i bilde og musikk signaliserer (narrativt) Lukes lengsel etter å forlate ørkenplaneten, men også – mer universelt – hans sterke forbindelse til "Kraften" og en generell natur-tilhørighet.

Man kan kanskje innvende at slike symbolsk autonome øyeblikk ikke *dominerer* det neoklassiske filmuttrykket i *kvantitet* (hverken ideografisk eller nomotetisk), men når de

først dukker opp, er den *kvalitative* effekten så stor – både symbolsk og emosjonelt – at den *preger* resten av filmopplevelsen på en eller annen måte. Tilfredsstillelsen ved den symbolske forståelsen aktiviserer tilskuerens årvåkenhet for nye 'ladede betydningsfelt'.

En film som hviler trygt i en neoklassisk dramaturgi, men som samtidig vier tid til noen få symbolske øyeblikk med stor egenverdi, er Tim Burtons *Edward Scissorhands* (1990).

4.5 *Edward Scissorhands*

Edward Saksehånd (Johnny Depp) er en skikkelse skapt av en gammel oppfinner i et avsidesliggende, gotisk slott. Oppfinneren dør imidlertid før han får fullført sin "Pinocchio", og forlater ham med knivskarpe sakser i stedet for hender. En dag får Edward besøk av kosmetikkselgeren Peggy (Dianne Wiest) fra det nærliggende småby-paradiset Avon, og hun bestemmer seg for å ta hånd om ham (no pun intended). Filmen beskriver Edwards møte med det standardiserte og pastell-fargede forstadsmiljøet, hans voksende kjærlighet for Peggys tenåringsdatter Kim (Winona Ryder) og endelige konflikt med selvsamme miljø.

Som dette sammendraget antyder, er *Edward* i høy grad en neoklassisk Hollywood-film med kausal kronologi og typisk spenningskurve. Finalen utspiller seg sågar på loftet av en bygning hvor hoved-antagonisten faller ned og dør, og filmen toner deretter ut i bittersøt harmoni. Men Burton kryss-refererer så mange konvensjoner – fra skrekk til eventyr til romanse til satire til komedie – at tilskuerens forventings-kapasitet undergraves med jevne mellomrom. Som vanlig hos Burton (*Beetlejuice*, *Batman*, *Big Fish*), er fremførelsen av historien (*mise-en-scene*) mer kompleks enn historien i seg selv, særlig forholdet mellom bilde og musikk.

Danny Elfmans partitur presterer både å underbygge fortellingen og å fremheve/tegnsette filmens symbolske øyeblikk. Musikken er ikke ledemotivisk i klassisk forstand, det vil si at den hovedsakelig består av to hovedtemaer som begge er assosiert med Edward-karakteren og som varieres etter stemningstone og narrativ relevans. Siden vi ser verden

gjennom Edwards øyne, er det naturlig at de fleste temaene sentrerer seg rundt ham og at andre karakterer kun får begrensede individuelle motiver. Det første av disse temaene er en grasiøs vals som blant annet antyder forholdet mellom Edward og hans skaper, oppfinneren (f.eks. v.s. 14, 0:29), mens det andre er et kor-basert, ”vuggesang”-aktig tema som signaliserer Edwards ’hjerne’; Edwards emosjonelle og menneskelige side (f.eks. v.s. 15, 1:50-2:30). Disse temaene benyttes imidlertid ikke med rigid konsekvens og representerer også en rekke andre ting i og utenfor historien. De fem oppadgående tonene i ’hjerne’-temaet, for eksempel (f.eks. v.s. 15, 1:50-2:10), utvides også – passende nok – til å være et slags kjærlighetstema for Edward og Kim. Hvis man deler det siste temaet opp i to, kan man dermed si at det egentlig er *tre* hovedtemaer i musikken, i tillegg til en rekke mindre motiver for mindre karakterer og settinger (som en kristen-fundamentalistisk kvinne eller husmødrenes sladder-sammenkomster).

Musikken har altså total narrativ integritet på ett nivå. Men siden Elfman velger å manipulere bruksområdene såpass mye, legger han også opp til et betydningspotensiale på et høyere, mer abstrakt nivå. Dette blir særdeles tydelig ettersom filmen er musikklagt på en sparsom måte og ikke bare ruller i bakgrunnen som konstant lydtapet. Som Elfman selv sier: ”The lack of music at certain moments, makes other moments so much more special” (Elfman 2002: DVD). Øyeblikkene med symbolsk autonomi er både fremskutt, temporalt utstrakt og rik på semiotisk meningsoverskudd. I det følgende vil jeg beskrive disse autonome øyeblikkene i mer detalj, og dessuten berøre den narrative relevansen.

4.5.1 Tittel-sekvensens autonomi

I foregående kapitler har jeg vist hvordan noen tittel-sekvenser kan inneha en viss strukturell autonomi i tillegg til å anslå emosjonell tone og tematisk utgangspunkt for den etterfølgende historien. *Edward* er ikke noe unntak. Burton åpner med en snøkledd ”20th Century Fox”-logo i et slags blålig svart/hvitt. Disse fargetonene benyttes gjennom hele sekvensen for å gi inntrykk av en gotisk/skrekkinspirert atmosfære. Den motarbeides imidlertid av ”Edwards vals” som er gjennomgående undrende, grasiøs og nesten naivistisk uskyldig. I denne audiovisuelle kontrasten foregår mesteparten av

meningsproduksjonen, ettersom sekvensen bare har en løs kausal struktur. Foruten fortekstene, presenteres vi kun for en rekke bilde-glimt med først og fremst lyrisk-symbolisk sammenheng. Det første vi ser etter logoen er en tung dør som åpnes, akkompagnert av noen varsomme strofer på solo celeste (v.s. 14, 0:00-0:15). Kombinasjonen av døren som åpnes og den intime, ”barnlige” musikken konnoterer at vi er i ferd med å bli ledet inn i en eventyrstund; at vi er i ferd med å bli fortalt en historie. Men den symboliserer også at vi er i ferd med å bli ledet inn i en unik *verden*, og at vi bør møte den med undring. Dette forsterkes ytterligere når Elfman orkestrerer introduksjonen av ”Edwards vals” med melankolske strykere og en rekke lyse kor-harmonier, mens vi i neste glimt glir opp en lang og usymmetrisk trapp (v.s. 14, 0:29). Vi ledes med andre ord lengre inn i en delvis skremmende, delvis fascinerende verden.

De neste glimtene viser ulike former for merkelig maskineri: en saksemaskin, vandrende roboter, en stor rund metall-kule. Elfmans musikk blir her noe mer bokstavelig og rytmisk i forhold til maskineriets bevegelser, med tillegg av svakt grytende messingblåsere, men beholder vals-modusen og den lekende orkesteringen (v.s. 14, 0:55-1:50). Størst grad av bokstavelig musikalsk tegnsetting dukker allikevel opp i glimtet etterpå: en rekke forskjellige kaker med forskjellige former blinker over skjermen til Elfmans *pizzicato* stryker-stingere (v.s. 14, 1:52). Deretter begynner kakene å ”regne” over skjermen mens Elfman fortsetter valsen med sterkt nærvær av kor. De noe hissig (om enn lekende) maskin-elementene blir dermed assosiert med lystig kake-produksjon, og musikken legger også grunnlag for de siste glimtene av menneskelige hender og det sovende ansiktet til den døde oppfinneren (Vincent Price). Med andre ord: Den økte bruken av kor og strykere (gjen)innfører et menneskelig og varmt element, akkurat som bildene gjør det.

Tilskueren har knapt blitt fortalt noen sammenhengende historie i tittel-sekvensen, men har brukt sin induksjonsevne til å syntetisere en serie med audiovisuelle elementer og dermed konstruert et eller flere ladede betydningsfelt.

4.5.2 Introduksjon med forstadssatire

Etter tittel-sekvensen går musikken over i en mer renskåret narrativ, integrerende funksjon. En aldrende Kim er i ferd med å fortelle en godnatt-historie for sitt barnebarn i en over-dimensjonert seng. Elfman fortsetter naturligvis vektleggingen av celeste og bjeller i et vuggesang-aktig arrangement med hjemlige, pastorale stryker-partier (v.s. 15). I det Kim begynner å fortelle, og kameraet sveiper ut i den snøtunge vinternatten og opp mot slottet rett utenfor forstaden, introduseres Edwards hjerte-tema med forsterket kor (v.s. 15, 1:50). Musikken når sitt klimaks i det vi betrakter Edward halvveis bakfra, stirrende ut på forstaden under seg fra et vindu i sitt forlatte slott. Edward lengter naturligvis etter selskap.

Ved å foreta et hardt klipp i lyd og bilde, understreker Burton imidlertid den store kulturforskjellen mellom Edwards hjem og forstaden der nede. Fra delvis svart/hvitt (nokturne) og myke fargetoner, samt usymmetriske vinkler og overdimensjonerte rom, klistrer han plutselig et grelt bilde av et ekstremt rettvinklet/standardisert og pastell-farget forstadsstrøk opp på skjermen, med blå himmel og harde kontraster. Musikken slutter også brått i det bildet kommer opp, og er fraværende mens vi introduseres for kosmetikk-selgeren Peggy som forgjeves prøver å selge sine produkter til naboer og venner. Til slutt bestemmer hun seg for å prøve Edwards slott.

Ettersom Peggy nærmer seg (v.s. 16), veksler musikken mellom *mysterioso* partier og dissonante arrangementer av Edwards vals (gjennom blant annet mørke tre- og messingblåsere) og en mer undrende, overrasket natur (gjennom blant annet xylofon, harpe, triangel og kor), som når hun oppdager alle Edwards fantastiske hageskulpturer (v.s. 16, 1:36). Edward kommer ut fra skyggene på loftet som et monster – tung perkusjon og dramatiske messingblåsere (v.s. 16, 5:36) – men i det han trer inn i lyset og sier ”Don’t go!”, returnerer det uskyldige koret og de varsomme strykerne som signaliserer at Edward egentlig bare er en bortkommen, naiv guttunge.

Den symbolske meningsproduksjonen som skapes i denne sekvensen er altså ikke særlig autonom, men følger først og fremst historiens flyt og stemningsskifter. Når Peggy bestemmer seg for å ta vare på Edward og kjører ham hjem til seg, dukker imidlertid et nytt Kodak-øyeblikk opp. Dette er et øyeblikk som er i tråd med Burtons generelle satire over 50- og 60-tallets forstadsliv. I tillegg til pastell-fargene og de standardiserte husene, løper beboerne rundt i grelle joggedresser eller vanner hagens eneste plante. Det er en veldig overfladisk atmosfære som Elfman tonesetter med en *kitsch* blanding av 60-talls ”lounge”-musikk (*muzak*) og lette *pizzicato* strykere, samt en slags koral ”fnising” (v.s. 17, 0:53).

På et narrativt nivå kan dette naturligvis sies å representere Edwards fascinasjon over en verden som er ny for ham, men kanskje enda sterkere er den audiovisuelle satiren over forstadsmiljøet, og siden det er presentert såpass eksplisitt, vil tilskueren sannsynligvis føle en større tilfredsstillelse over å ha forstått dette enn en karakterbundet innlevelse.

Et kanskje enda tydeligere eksempel dukker opp litt senere, i en scene der Edward ikke en gang er tilstede. Forstadsbeboerne gjør seg her klar til å dra på jobb om morgenen. I en svært koreografert scene, kjører alle bilene ut av oppkjørslene nesten samtidig og ut på veien hvor de forlater bilderammen på rekke og rad. Elfman starter scenen med en tikkende perkusjonslyd (tikk-takk-tikk-takk!) (v.s. 17, 0:00) for å simulere lyden av en klokke; alle er ute på nøyaktige klokkeslett som gode arbeidstakere. I det bilene svinger ut, øker Elfman tempoet noe og legger til lekende messing- og tre blåsere. Midt i scenen, som ikke varer mer enn et halvt minutt men som allikevel får tid til å relatere symbolikken til tilskueren, blir plutselig musikken usedvanlig dramatisk, som om den overdrevne punktligheten også har en skremmende side; et spark mot ’politisk korrekthet’ (v.s. 17, 0:47). På soundtrack-albumet har begge disse musikalske ”forstads”-beskrivelsene samlet seg i en suite under det passende navnet ”ballet-de-suburbia” (v.s. 17). Derfor er lydsporets kronologi noe annerledes enn i filmen.

4.5.3 Kakefabrikk og frisør-tango

Et av øyeblikkene med sterkest symbolsk autonomi befinner seg i Edwards første flashback. Edward hakker salat i Peggys kjøkken da en boksåpner får ham til minnes oppfinnerens kakefabrikk i slottet (riktignok *før* Edward selv ble skapt, men en vanlig og forholdsvis umerkelig narrativ frihet som utvider persepsjonskapasiteten utover karakteren selv). I et typisk Burton-scenario, er vi vitne til et bissart maskineri, der roboter med kakeformer som føtter ”vandrer” bortover et samleband med deig, og der ovner og rør med kvasi-menneskelige trekk samspiller med hverandre.

I større grad enn lydeffektene, er det musikken som skaper maskineriets rytme i denne sekvensen (v.s. 18). Elfman benytter tuba, trompeter og diverse former for uortodoks perkusjon i en slags *marche de la cirque macabre* for å bokstavelig understreke maskinens bevegelser og ”mekaniske” natur. Ved oversiktsbildet av hele maskinen, utbryter alt (inklusive strykere) i et *tutti crescendo* (v.s. 18, 0:53); alle delene i både maskineriet og orkesteret fungerer som organisk helhet. Oppfinneren dukker opp til ”Edwards vals” (linken mellom skaper og det skapte, et innskutt narrativt grep), som deretter plukker opp en ferdig, hjerte-formet kake fra samlebandet. Uten å si noe, løfter oppfinneren kaken opp mot brystet til en av robotene. Det er en ganske enkel symbolikk som de fleste forstår og kan relatere seg til: Hjertet er ’liv’, og kan injiseres i de statiske maskinene for å skape noe med sjel.

Elfman bruker selvsagt en tydelig og velutviklet versjon av ”hjerte”-temaet for denne scenen (v.s. 18, 1:55). Man trenger ikke ha forstått den narrative relevansen (at oppfinnerens oppdagelse resulterer i Edwards skapelse), men kun den universelle betydningen av settingen og billedbruken for å tillegge symbol-konstruksjonen egenverdi.

Første del av filmen handler om Edwards forsøk på å tilpasse seg det overfladiske forstadsmiljøet. Edward er en outsider både i visuell fremtoning og mentalitet, men til tross for at han representerer et slags forstyrrende element i nabolagets daglige rutiner, oppleves han også som spennende og eksotisk, særlig av kvinnene. Dette er særdeles

tydelig i ”frisør”-scenen, som også innehar symbolsk autonomi. Edward, med sine åpenbart unike evner til å klippe, blir bedt om å frisere strøkets hunder. Elfmans musikk til denne scenen er tredelt (v.s. 19). I det husmødrene stiller seg i kø med sine pelskleddede kjæledyr, hører vi først en ”vimsete” ompa-melodi på *pizzicato* strykere og nærmest bjeffende tre- og messingblåsere. Dette motivet har også blitt brukt for å karakterisere husmødrenes sladder-sammenkomster tidligere i filmen – en slags hverdagslig, dunbløt stemning og en musikalsk bror til tidligere nevnte forstadsmusikk.

Når Edward begynner å klippe første hund, skifter Elfman til en typisk tango (v.s. 19, 1:00). Opphisset over hva hun ser Edward kan utrette, spør snart en av kvinnene om han også kan klippe *henne*, og Elfman skifter for tredje gang til en sigøyner-inspirert, virtuos fele-solo i det han setter første sakseklipp (v.s. 19, 1:27). Tangoen returnerer et kort øyeblikk når han er ferdig (v.s. 19, 2:01). Den symbolske kvaliteten synes å være ganske tydelig. For kvinnene, er dette en sensuell opplevelse. Tangoen og sigøyner-musikken, to stilretninger assosiert med sterk pasjon og begjær, understreker dette. Siden det nesten ikke finnes dialog, oppstår meningen i en kombinasjon av visuelle signaler (kvinner som lukker øynene, krøller tærne) og Elfmans musikk, som bygger seg opp som et samleie.

4.5.4 ”Love Conquers Story”

Allikevel er de sterkeste autonome øyeblikkene lokalisert i scener som beskriver kjærlighetsforholdet mellom Edward og Kim. Første gang vi presenteres for en velutviklet artikulasjon av Edwards begjær (som går utover små blikk og hint), er når Edward tas med til et supermarked hvor han tilfeldigvis ser sin flamme på parkeringsplassen utenfor, omfavnet av sin kjæreste (m.i.t.). Reallyd fader ut, klippingen baserer seg utelukkende på *shot-reverse shot* mellom Edward og Kim og Elfmans musikk skyves frem. Etter å ha tonesatt ankomsten til supermarkedet med det humoristiske ”sladderkvinne”-temaet, skiftes det umiddelbart til en rolig versjon av ’hjerne’-temaet når Edward får øye på Kim. Temaet er noe mer sørgelig arrangert enn vanlig ettersom Edward vet han ikke kan få henne (enda). Men det har også en autonom kvalitet i den grad det signaliserer (ved hjelp av den ensprede klipp-vekslingen og fjerning av reallyd)

Edwards ekstreme fokus på Kim. Ingenting annet i verden betyr noe. Temaet, scenen og opplevelsen får en brå slutt når Kim hopper inn i en varebil med kjæresten og døren slamres igjen.

Filmens kjerne-scene – symbolsk og emosjonelt – er også sentrert rundt forholdet mellom Edward og Kim, ofte omtalt som ”isdans”-scenen. Det er juletid i forstaden. Edward er i hagen og former en gigantisk isskulptur av Kim (i engle-drakt) med sine saksehender. Små isflak flyter rundt i luften som snø. Kim kommer ut av huset og blir først overveldet av synet, men begynner deretter å danse grasiøst i is-regnet med armene hevet i været og blikket vendt oppover, med et salig smil om munnen.

Narrativt er dette første gang vi er vitne til en slags kryss-pollenering mellom de to verdenene: Edwards svart/hvitt/snø-bekledde eventyrverden og Kims snø-fri og fantasi-løse verden (og derav hennes dansende fascinasjon for førstnevnte). Men på et mer abstrakt nivå symboliserer det en slags bekymringsfri romanse med innslag av lengselens melankoli. Dette oppnås først og fremst ved hjelp av et samspill mellom visuelle og musikalske elementer (v.s. 20).

Elfman begynner forsiktig med solo celeste og kor i den første delen av ’hjerne’-temaet, et tre-toners motiv (grunntone-overliggende kvint-grunntone) mens Kim beveger seg mot utgangsdøren. For øyeblikket understrekes kun narrativ forventning. Når Kim får øye på isskulpturen, bygger musikken seg opp til et klimaks ved hjelp av en rekke nedadgående *arpeggio* strykere (v.s. 20, 0:35), og går umiddelbart over i ’kjærlighets’-delen av ’hjerne’-temaet når hun begynner å danse i *slow motion*. Dette er som sagt en svært enkel melodi; kun fem oppadgående noter (C-D-E-F-G) spilt i direkte rekkefølge med små etterfølgende skala-variasjoner. Men den perfekte synkroniseringen av orkester og kor (som i første del av temaet har vokalisert en refleksiv ”o”, men som i dansen går over i en mer åpen ”a”) har en enorm umiddelbar symbolsk og emosjonell effekt. Kombinasjonen av *slow motion*, hevede armer og en enkel oppadgående toneskala minner selvsagt mye om eksempelet fra *Platoon* ovenfor. Men mens sistnevnte hadde religiøse konnotasjoner,

er denne scenen mye mer romantisk. Hun strekker seg etter en slags grasiøs, uskyldsren kjærlighet som daler ned fra himmelen (indirekte fra Edward).

Mens dansen fortsetter og Edward frenetisk gjør seg ferdig med skulpturen (uten å være klar over hennes tilstedeværelse), returnerer musikken til de tre innlednings-tonene av temaet (v.s. 20, 1:10), en utbredt struktur som er vanlig i blant annet sonatesats-form. Denne gangen er de imidlertid mye mer kraftfullt og elegant orkesterert. Koret inngår nå i en slags dialog med seg selv: mørke stemmer nynner de tre tonene (med "o) og blir deretter "svart" av de lyse stemmene i de samme tonene (med "a). Dette er naturligvis en parallell til den ikke-verbale (og til og med ubevisste) kommunikasjonen som foregår mellom Edward og Kim, et slags gresk kor.

Til slutt gjenintroduserer Elfman xylofonen, harpen og trianglene mens Burton viser nærbilde av Kim som trykker noen isflak til sitt kinn og deretter et nærbilde av flak som daler ned i hennes åpne håndflate. Kombinasjonen av Elfmans nensomme, intime orkestrering og Kims behandling av isflakene signaliserer en lengsel etter omsorgsfull berøring. I motsetning til E.T., har Edward vanskelig for å berøre noen uten å skade dem (inklusive seg selv), og isflakenes reise fra Edwards saksehender til Kims myke tenåringshender blir dermed surrogate kjærtegn. Denne lengselens melankoli understrekes ytterligere ved Elfmans sterke bruk av moll.

Den bittersøte kvaliteten i følelser og tematikk repeteres i filmens epilog. I andre del av filmen blir Edward mer og mer distansert fra forstadsmiljøet og må til slutt flykte tilbake til slottet i åsen, hvor han i selvforsvar dreper Kims sjalu kjæreste. Dette er det ultimate "point-of-no-return". Han vil for alltid være isolert der oppe, og kan aldri returnere til Avon. Etter hovedklimakset, klippes det tilbake til bestemor Kims eventyrstund som utgjør ramme-fortellingen. Barnebarnet spør: "How do you know he's still alive?" og Kim svarer: "I don't know. Not for sure. But I believe he is. You see, before he came down here, it never snowed. And afterwards, it did. If he weren't up there now, I don't think it would be snowing. Sometimes you can still catch me dancing in it". Den lyriske avslutningsdialogen blir inngangsport for en siste sveip opp mot slottet i åsen, og Elfman

bygger igjen opp 'hjerne'-temaet fra bunnen av helt til vi ser Edward i slottshagen og på loftet hvor han former isskulpturer med påfølgende snø-dryss over forstaden (v.s. 21).

Denne gangen er Elfman om mulig enda mer storslagen enn i "isdans"-scenen, og viser en enda høyere grad av uhemmet harmonisk konsonans. Konstante *arpeggio* treblåsere simulerer den dalende snøen, mens resten av orkesteret spiller hele 'hjerne'-temaet i full utfoldelse (spesielt fra v.s. 21, 1:50). Narrativt betyr alt dette naturligvis at Edward og Kims kjærlighet lever videre selv om de ikke lenger er sammen (akkurat som E.T. og Elliot). Men den symbolske autonomien i det audiovisuelle samspillet (den vakre musikken over den utstøtte karakteren) ligger i en ironisk bekreftelse på at Edward og slottets omgivelser er *mer menneskelige* enn det de faktiske menneskene i forstaden er. For å sitere Ann Devine: "The final image of Edward in the colourful gardens, surrounded by nature and creativity, reinforces the idea that American society is too sterile and narrow to cope with one who does not conform" (Devine: online 2004).

Nå er det slik at den store lakmus-testen for disse øyeblikkene (i forhold til symbolsk autonomi) *ikke* er å ta dem *helt* ut av sin narrative kontekst og deretter presentere dem som de er, for å se hvorvidt de fremdeles innehar et visst modikum av mening. Det er som sagt en *forutsetning* at tilskueren har en viss forståelse av både *karakterene* og *settingen*, samt at han har en ikonologisk erfaring som tilsvarende kulturen og paradigmet som filmen er produsert innenfor. Men karakterer og settinger defineres ikke bare gjennom historien, men også gjennom audiovisuelle signaler, som for eksempel Edwards klesstil, make-up, oppførsel og talesett på den ene siden og musikkens humaniserende og åndelig kompliserende kvalitet på den andre siden. Og siden musikken i så stor grad *poengterer* at disse nettopp er ladete øyeblikk, *rent formelt* (ved å være fremskutt og utstrakt), tvinges tilskueren til å fokusere sin oppmerksomhet mot alle de umiddelbare tegn han er i stand til å fange. Symbolske Kodak-øyeblikk er derfor ikke bare et "bonus"-gode i neoklassisk film, men en genuin opplevelse av filmuttrykket som fortjener et legitimitetstempel på linje med narrativ integritet.

5. AVSLUTNING: VAR DET GODT FOR DEG OGSÅ?

Kanskje er det ikke tilfeldig at *E.T.*, *Blade Runner* og *Edward Scissorhands* alle filosoferer over det å være menneskelig; over det som skiller oss fra det psykologiske ”Andre”. Kanskje er en slik tematikk spesielt egnet for en øyeblikks-sentrert nytelse hvor de meste elementære menneskelige opplevelseshenningene utspiller seg – fra det irrasjonelle til det rasjonelle. Romvesenet, androiden og oppfinnelsen er alle speilbilder av visse menneskelige egenskaper som i filmuttrykket utvikles eller rendyrkes slik at de opptrer med særdeles tydelig kraft, en slags jomfruelig håndtering av nyervervede opplevelser.

Men som vi har sett i eksemplene utover de tre ovennevnte filmene, begrenser ikke det filmmusikalske Kodak-øyeblikket seg bare til en slik tematikk, selv om det kanskje er *tydeligere* i den. Formålet med denne oppgaven var i stedet å undersøke hvorvidt opplevelsen er så universell at den kan sies å være en del av filmopplevelsens ’essens’, med utgangspunkt i det neoklassiske uttrykket, og hvorvidt *musikken* har hovedskylden for dette.

Jeg nærmet meg problemstillingen ved å ta utgangspunkt i tre former for øyeblikks-nytelse: følelser, stemning og symbol-forståelse. Ved hver nytelse eller opplevelse, gikk jeg systematisk gjennom relevant teori knyttet til henholdsvis musikk-mediet og film-mediet, og knyttet dem deretter sammen for å se om de hadde noe å tilby hverandre eller om man eventuelt måtte rekonseptualisere hele opplevelsen.

Følelser i forhold til musikk er kanskje det mest heterogene området, rent teoretisk. Jeg fant det derfor nødvendig å trekke frem fordeler og ulemper ved både den musikk-vitenskapelige og den filosofiske innfallsvinkelen, for deretter å finne et passende utgangspunkt i skismaet mellom de to; psykologien (eller psykoanalysen). Her tas det både hensyn til lytterens musikalske erfaring, men også ekstra-musikalske føringer. Jeg fant frem til en liknende distinksjon i teori om følelser og film, et skille mellom en aktiv, karakterbundet innlevelse i historien og en mer passiv, audiovisuell opplevelse av selve filmmediet. Filmmusikken fant sitt emosjonelle utløp i en form for ”affektiv kongruens”,

det vil si et assosiasjonistisk samspill mellom kort og langtidsminnet som organiserer både filmatisk og musikalsk mening i øyeblikket, først hver for seg, så i syntese. I Kodak-øyeblikket gir dette seg utslag i det jeg kalte ”spektakulær ekstase”, en lyrisk-symbolisk funksjon i den sublime tradisjon. Jeg påpekte hvordan denne ekstasen var særdeles tydelig og overlatt i melodramaet, og eksemplifiserte med en inngående analyse av Spielbergs *E.T.*. I denne filmen følger Williams’ musikk hele tiden historien, men skyver også bestemte øyeblikk frem ved hjelp av musikalske konnotasjoner i struktur og orkestrering, slik at øyeblikket opererer i en tematikk av ”mellom-menneskelige” dimensjoner som alle kan relatere seg til og ha sterke følelser for.

Jeg valgte å omtale *stemning* som en autonom filmopplevelse på linje med historiefortelling, og at den også kunne manifestere seg i bestemte Kodak-øyeblikk. Dette krevde imidlertid en tilstrekkelig distinksjon mellom følelser og stemning, begreper som ofte brukes om hverandre i dagligtalen. Jeg fant at psykologien bruker tre hovedvariabler for å skille mellom dem: fysiologisk manifestasjon, varighet og retning. I forhold til musikk, betyr det at stemning skapes ut i fra en langvarig og ikke-objekt-rettet organisering av konvensjoner i sammenstilt tekstur. Ideellt sett skal musikken da ha en eller annen terapeutisk effekt. I forhold til filmmediet hevdet jeg at stemningen hovedsakelig befant seg på et globalt plan, men at bestemte teknikker (lys, visuelle effekter, reallyd) også kunne komprimere stemningen på et lokalt plan (det noe mer utstrakte Kodak-øyeblikket), som igjen ville få betydning for opplevelsen av den globale stemningen. Disse teknikkene inngår i et teksturelt samarbeid med musikken, særlig i forholdet mellom diegese og ikke-diegese. Derfor trenger ikke stemningsmusikk ha en like klar melodisk profil som ”følelser”-musikk, men i stedet prioritere orkestrering, harmoni og rytme. ’Film noir’ er en stilretning som har rendyrket dette aspektet av filmmediet, og jeg brukte Scotts *Blade Runner* som eksempel; en film hvor autonom stemning kontinuerlig dukker opp i ”tablåer” så vel som ”konglomerater”, begge basert på øyeblikks-orientert tekstur med terapeutisk effekt.

Så snart jeg kategoriserte *symbol-forståelse* som en separat nytelse i film-øyeblikket, ble jeg også nødt til å angripe den fra en litt annen teoretisk vinkel. Psykologien har

vanskelig for å omtale menings-forståelse som uavhengig av affektiv respons, spesielt i forhold til musikk.

I stedet for å repetere det som allerede var sagt i foregående kapitler, valgte jeg derfor å ta utgangspunkt i en overveiende semiologisk tradisjon, siden tegnet nettopp er en form for segmental meningsforståelse. Dermed får dette aspektet av filmuttrykket forhåpentligvis en større autonom verdi, særlig hvis man understreker at det er selve symbol-forståelsen, og ikke forståelsens (affektive) konsekvens som skaper nytelse. Semiologien er imidlertid ikke den eneste symbol-teorien som finnes, og den overser delvis betydningspotensialet mellom bilde og tekst. Siden dette betydningspotensialet er relevant for forståelsen av film-øyeblikkets (bildets) forhold til musikken (teksten), supplerte jeg kort med noen teorier knyttet til en slik type tolkning. Musikk i seg selv har som sagt vanskelig for å uttrykke allmenne symboler, men jeg nevnte at det eksisterer en rent *formell* musikalsk mening basert på vår forventningsevne (strukturellistisk), og at dette var tilstrekkelig som utgangspunkt. Filmmediet har på sin side en lang semiologisk tradisjon, og jeg nevnte noen sentrale teoretikere som alle forsøker å dele inn filmuttrykket på hver sin måte; som ønsker å forstå hva som utgjør det jeg har kalt Kodak-øyeblikkets symbolske autonomi.

I syntesen av de to teori-tradisjonene, opptrer musikken som den avgjørende ”tegnsetteren” – ikke bare strukturelt, men også semantisk. I filmmusikalsk sammenheng, nevnte jeg to slike former for semantisk kanalisering – *ledemotivet*, basert overveiende på narrativ relevans i Wagners tradisjon, og en mer *poetisk funksjon*, den rasjonelle varianten av tidligere nevnte lyrisk-symbolske funksjon. Jeg brukte Burtons *Edward Scissorhands* som analytisk eksempel, hovedsakelig fordi den produserer semiotisk meningsoverskudd i utvalgte øyeblikk på en overlagt måte, øyeblikk som *i tillegg* har narrativ integritet.

Grunn-prosedyren er lik for alle tre nytelses-typene: Søk etter øyeblikk i filmuttrykket hvor du er mer interessert i en viss sammenstilling av audiovisuelle elementer enn historien som fortelles. Spør så hvorfor du opplever en slik interesse eller nytelse.

Sannsynligvis vil forklaringen ligge i en emosjonell, stemningsmessig eller symbolsk effekt, og mitt poeng er at musikken er helt avgjørende for denne effekten. Her er det imidlertid viktig å repetere to nyanseringer:

For det første er ikke denne opplevelsen totalt *uavhengig* av narrativ forståelse, spesielt ikke i neo-klassisk film. Man *må* ha en viss forståelse av karakteren og settingen, og være inneforstått med de paradigmatisk kodene som filmen er produsert med. Det er kun snakk om en kraftig prioritets-forskyvning.

For det andre inngår de ulike Kodak-øyeblikkene i et tidvis komplisert samspill *med hverandre*. Hvis musikken hjelper oss til å ”fange” et audiovisuelt symbol på skjermen, kan dette enten resultere i en tilfredsstillelse over å ha fanget det uten at det nødvendigvis har noen emosjonell tilknytning, eller så assosierer vi det automatisk med elementer fra egen fortid slik at det har en umiddelbar emosjonell effekt. Et annet alternativ er en form for kausalitet, der vi først forstår meningen av noe (symbol-forståelsen) og verdsetter det rasjonelt, men deretter lar det samme symbolets semantisk-emosjonelle kraft slå ned i oss irrasjonelt. I kapittel 3 så vi hvordan øyeblikkene plutselig kunne veksle mellom en stemningsvalør og en emosjonell valør ut ifra hvor *rettet* musikk og visuelle signaler var, gjerne innen en og samme scene. Det kunne også være både emosjonelt og stemningsfullt på en gang dersom bilde og musikk presenterte komplekse signaler med ulike samtidige retninger. Videre kan også stemningsnyttelse ha en så sterk terapeutisk effekt at den etter hvert kan få et emosjonelt utløp (jf. problematikken omkring kausalitetsforholdet mellom stemning og følelser).

Utgangspunktet for denne oppgaven var en nysgjerrighet omkring den neoklassiske filmens evne til å formidle opplevelser utover, eller i tillegg til, en historie. Etter en grundig gjennomgang av tre slike former for opplevelse i et filmmusikalsk perspektiv, mener jeg å finne at en slik evne lever i beste velgående. Forhåpentligvis har en slik profil bidratt til å utvide den alternative filmmusikk-teorien noe, for kanskje er det slik at man får mer igjen for lommepengene enn det man skulle tro.

6. REFERANSELISTE

Litteratur:

- Adorno, Theodor og Hans Eisler
Composing for the Films (London & Atlantic Highlands, The Athlone Press, [1947] 1994)
- Anzieu, Didier
"L'enveloppe sonore du soi" i Nouvelle Revue de Psychanalyse (nr. 13, våren-1976)
- Armstrong, Stephen
"The Sound of Murder: Music in Film Noir" i Film Score Monthly (vol. 7, nr. 5, juli-2002)
- Barthes, Roland
Image, Music, Text (New York, Hill & Wang, 1977)
- Barthes, Roland
"Billedets Retorik" i Fausing, Bent og Peter Larsen (red.), Visuel Kommunikation, Bind 2 (Medusa, [1980] 1989, s. 42-57, oversatt av Jørgen Mønster Pedersen), opprinnelig publisert som "Rhetoric de l'image" i Communications (nr. 4, 1964)
- Benjamin, Andrew
"At Home With Replicants: The Architecture of Blade Runner" [online] (udatert),
Tilgjengelig: http://www.basilisk.com/A/A_Benjamin_BRrunner_110.html
[søk foretatt 17.01.2004]
- Bordwell, David og Kristin Thompson
Film Art: An Introduction (McGraw-Hill, International Edition, [1979] 1993)
- Bordwell, David, Janet Staiger og Kristin Thompson
The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960 (London, Routledge, 1985)
- Bremond, Claude
"The Logic of Narrative Possibilities" i New Literary History (vol. 11, nr. 3, [1966] 1980, s. 387-411)
- Brown, Royal S.
Overtones and Undertones: Reading Film Music (Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1994)

- Braaten, Lars Thomas, Stig Kulset og Ove Solum
Introduksjon til Film: Historie, Teori og Analyse (Oslo, Ad Notam Gyldendal, [1994] 1996)
- Bunt, Leslie og Mercédès Pavlicevic
 "Music and Emotion: Perspectives from Music Therapy" i Juslin og Sloboda (2001, s. 181-201)
- Carrol, Noël and Patrick
 "Notes on Movie Music" i Studies in the Literary Imagination (vol. 19, våren-1986, s. 73-81)
- Carroll, Noël
 "Film, Emotion and Genre" i Plantinga og Smith (1999, s. 21-47)
- Cohen, Annabel J.
 "Music as a Source of Emotion in Film" i Juslin og Sloboda (2001, s. 249-274)
- Cook, Nicholas og Nicola Dibben
 "Musicological approaches to emotion" i Juslin og Sloboda (2001, 45-70)
- Davidson, Richard J.
 "On Emotion, Mood, and Related Affective Constructs" i Ekman og Davidson (1994, s. 51-55)
- Davies, Stephen
 "Philosophical perspectives on music's expressiveness" i Juslin og Sloboda (2001, s. 23-44)
- Devine, Ann
 "Edward Scissorhands" [online] (udatert),
 Tilgjengelig: <http://www.netcomuk.co.uk/~media/EdwSci.html>
 [søk foretatt 10.03.2004]
- Dissanayake, Wimal
Melodrama and Asian Cinema (Cambridge, Cambridge University Press, 1993)
- Eco, Umberto
A Theory of Semiotics (Indiana University Press, 1976)
- Eco, Umberto
Travels in Hyperreality (London, Picador, 1987)
- Eisenstein, Sergei
The Film Sense (New York, Harcourt, Brace & Co., [1947] 1970)

- Eitzen, Dirk
"The Emotional Basis of Film Comedy" i Plantinga og Smith (1999, s. 84-99)
- Ekman, Paul
"Felt, False and Miserable Smiles" i Journal of Nonverbal Behaviour (nr. 6, 1982)
- Ekman, Paul
"Moods, Emotions and Traits" I Ekman og Davidson (1994, s. 56-58)
- Ekman, Paul og Richard J. Davidson (red.)
The Nature of Emotion: Fundamental Questions (New York, Oxford University Press, 1994)
- Elfman, Danny
Edward Scissorhands (DVD) © 1990, 2002 20th Century Fox 800312, isolert kommentar-spor: "Commentary by Danny Elfman"
- Evensen, Kristian
"En Introduksjon til Der Ring des Nibelungen" [online] (udatert),
Tilgjengelig: <http://www.trell.org/wagner/ringintro-no.html>
[søk foretatt 28.02.2004]
- Flinn, Caryl
Strains of Utopia: Gender, Nostalgia and Hollywood Film Music (Princeton, N.J., Princeton University Press, 1992)
- Freeland, Cynthia
"The Sublime in Cinema" i Plantinga og Smith (1999, s. 65-83)
- Freud, Sigmund
Das Unbehagen in der Kultur (Wien, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1930)
- Frijda, Nico H.
"Varieties of Affect: Emotions and Episodes, Moods and Sentiments" i Ekman og Davidson (1994, s. 59-67)
- Gabrielsson, Alf
"Emotions in strong experiences with music" i Juslin og Sloboda (2001, 431-449)
- Goldsmith, H. H.
"Parsing the Emotional Domain from a Developmental Perspective" i Ekman og Davidson (1994, s. 68-73)

- Gorbman, Claudia
Unheard Melodies: Narrative Film Music (London, BFI Publishing, 1987)
- Grodal, Torben
“Emotions, Cognitions, and Narrative Patterns in Film” i Plantinga og Smith (1999, s. 127-145)
- Grodal, Torben
Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition (Oxford, Clarendon Press, [1997] 2000)
- Gunning, Tom
“The Cinema of Attractions: Early Films, Its Spectators and the Avant Garde” i Elsaesser, Thomas og Adam Barker (red.) Early Cinema: Space – Frame – Narrative (British Film Institute, 1990, s. 56-62)
- Juslin, Patrik N. og John A. Sloboda (red.)
Music and Emotion: Theory and Research (New York, Oxford University Press, 2001)
- Kagan, Jerome
”Distinctions Among Emotions, Moods, and Temperamental Qualities” i Ekman og Davidson (1994, s. 74-78)
- Kalinak, Kathryn
Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film (Madison, University of Wisconsin Press, 1992)
- Kant, Immanuel
Kritikk av Dømmekraften (Oslo, Pax Palimpsest, [1790] 1995, oversatt av Espen Hammer)
- Kassabian, Anahid
Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music (New York and London, Routledge, 2001)
- Kerman, Joseph
Musicology (London, Fontana Press, 1985)
- Kjørup, Søren
Filmsemiologi (København, Berlingske Forlag, 1975)
- Kramer, Peter
“Post-classical Hollywood” i Hill, John og Pamela Church Gibson (red.), American Cinema and Hollywood: Critical Approaches (New York, Oxford University Press, 2000, s. 63-83)

- Lack, Russell
Twenty Four Frames Under: A Buried History of Film Music (London, Quartet Books, 1997)
- Langkjær, Birger
 “Den lyttende tilskuer. Om musik, perception og følelser i audiovisuel fiktion” i Norsk Medietidsskrift (nr. 1, 1998, s. 40-58)
- Langkjær, Birger
 ”Mysteriet om film noir: Stil, Stemning, Følelser” i Kosmorama (nr. 223, 1999)
- Larsen, Peter
 ”Filmmusikkens narrativitet” i Norsk Medietidsskrift (nr. 1, 1998, s. 5-23)
- Larsen, Peter
 “Betydningsstrømme – Musik og moderne billedfiktioner” i Studia Musicologica Norvegica: Norsk årsskrift for musikkforskning (nr. 14, 1988, s. 19-52)
- Lazarus, Richard
 ”The Stable and Unstable in Emotion” i Ekman og Davidson (1994, s. 79-85)
- Levinson, Jerrold
The Pleasures of Aesthetics (Ithaca, New York, Cornell University Press, 1996)
- Lim, Jonathan J.
 ”The Importance of Production Design” [online] (udatert),
 Tilgjengelig: <http://www.hatii.arts.gla.ac.uk/MultimediaStudentProjects/98-99/95001311/project/html/frame.htm>
 [søk foretatt 17.01.2004]
- Metz, Christian
The Imaginary Signifier (Bloomington, Indiana University Press, 1982)
- Meyer, Leonard B.
Emotion and Meaning in Music (Chicago, The University of Chicago Press, 1956)
- Meyer, Leonard B.
 “Music and Emotion: Distinctions and Uncertainties” i Juslin og Sloboda (2001, s. 341-360)
- Myskja, Audun
Den Musiske Medisin: Lyd og Musikk som Terapi (Oslo, Cappelen Forlag, [1999] 2003)

- Panofsky, Erwin
”Ikonografi og ikonologi” i Fausing, Bent og Peter Larsen (red.), Visuel Kommunikation, Bind 2 (Medusa, [1980] 1989, s. 10-19, oversatt av Marianne Sørensen), opprinnelig publisert ”Iconography and Iconology” i Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History (New York, Doubleday, 1955)
- Plantinga, Carl
”The Scene of Empathy and the Human Face on Film” i Plantinga og Smith (1999, s. 239-255)
- Plantinga, Carl og Greg M. Smith (red.)
Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion (Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1999)
- Prendergast, Roy M.
Film Music: A Neglected Art (New York/London, W.W. Norton & Company, [1977] 1992)
- Sammon, Paul M.
Ridley Scott: The Making of his Movies (London, Orion Books, 1999)
- Scherer, Klaus R. og Marcel R. Zentner
”Emotional Effects of Music: Production Rules” i Juslin og Sloboda (2001, s. 361-392)
- Scheurer, Timothy E.
”Kubrick vs. North: The Score for *2001: A Space Odyssey*” i Journal of Popular Film and Television (vol. 24, nr. 4, 1998, s. 172-182)
- Smith, Greg M.
”Local Emotions, Global Moods, and Film Structure” i Plantinga og Smith (1999, s. 103-126)
- Smith, Jeff
”Movie Music as Moving Music: Emotion, Cognition, and the Film Score” i Plantinga og Smith (1999, s. 146-167)
- Smith, Murray
Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema (Oxford, Clarendon Press, 1995)
- Spielberg, Steven og Melissa Mathison
E.T. - The Extra-Terrestrial: From Concept to Classic (New York, Newmarket Press, 2002)

Tagg, Philip

”Analysing Popular Music: Theory, Method and and Practice” i Popular Music (nr. 2, 1982, s. 37-67)

Tan, Ed S.H. og Nico H. Frijda

”Sentiment in Film Viewing” i Plantinga og Smith (1999, s. 48-64)

Todorov; Tzvetan

Symbolism and Interpretation (Ithaca, New York, Cornell University Press, [1978] 1982)

Winkler, Max

”The Origin of Film Music” i Limbacher, James L. (red.), Film Music: From Violins to Video (Metuchen, N.J., Scarecrow Press, 1974), opprinnelig publisert i Films in Review (vol. 2, nr. 34, desember-1951)

Witvliet, C.V., S.R. Vrana og N. Webb-Talmadge

”In the Mood: Emotion and Facial Expressions During and after Instrumental Music, and During an Emotional Inhibition Task” i Psychophysiology Supplement (nr. 88, 1998)

Zillman, Dolf

”Mood Management: Using Entertainment to Full Advantage” i Donohew, L., H.E. Sypher & E.T. Higgins (red.), Communication, Social Cognition, and Affect (Hillsdale, NJ, Earlbaum, 1988, s. 147-171)

Filmer:

2001 – A Space Odyssey (Stanley Kubrick, USA/England, 1968)

Adventures of Robin Hood, the (Michael Curtiz og William Keighley, USA, 1938)

Alexander Nevsky (Sergei Eisenstein, Russland, 1938)

Alien (Ridley Scott, England, 1979) [DVD, Legacy Box Edition]

Batman (Tim Burton, USA, 1989)

Beetlejuice (Tim Burton, USA, 1988)

Big Fish (Tim Burton, USA, 2003)

Blade Runner (Ridley Scott, USA, 1980) [DVD, Director’s Cut]

Blow-Up (Michelangelo Antonioni, England/Italia, 1966)

Body Heat (Lawrence Kasdan, USA, 1981)

Casablanca (Michael Curtiz, USA, 1942)

Chinatown (Roman Polanski, USA, 1974)

Conversation, the (Francis Ford Coppola, USA, 1974)

Double Indemnity (Billy Wilder, USA, 1944)

E.T. – The Extra Terrestrial (Steven Spielberg, USA, 1982) [DVD, 20th Anniversary Edition]

Edward Scissorhands (Tim Burton, USA, 1990) [DVD]

Elephant Man, the (David Lynch, USA/England, 1980)

Game, the (David Fincher, USA, 1997)

Gladiator (Ridley Scott, USA/England, 2001) [Kino]

Gone With the Wind (Victor Fleming, USA, 1939)

Images (Robert Altman, USA/England/Ireland, 1972)

Jaws (Steven Spielberg, USA, 1975) [Video, 25th Anniversary Edition]

King Kong (Merian C. Cooper og Ernest B. Schoedsack, USA, 1933)

Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring (Peter Jackson, USA/New Zealand, 2001) [DVD, Extended Edition]

Lord of the Rings: The Return of the King (Peter Jackson, USA/New Zealand, 2003) [Kino, Extended DVD Edition ennå ikke utgitt]

Lord of the Rings: The Two Towers (Peter Jackson, USA/New Zealand, 2002) [DVD, Extended Edition]

Lost Weekend, the (Billy Wilder, USA, 1945)

Maltese Falcon, the (John Huston, USA, 1941)

Metropolis (Fritz Lang, Tyskland, 1927)

Minority Report (Steven Spielberg, USA, 2002) [DVD]

Out of the Past (Jacques Tourneur, USA, 1947)

Pee-Wee's Big Adventure (Tim Burton, USA, 1985)

Pierrot le Fou (Jean-Luc Godard, Frankrike, 1965)

Platoon (Oliver Stone, USA, 1986) [Video]

Professione: Reporter (Michelangelo Antonioni, USA/Italia/Spagna/Frankrike, 1975)

Psycho (Alfred Hitchcock, USA, 1960)

Sea Hawk, the (Michael Curtiz, USA, 1940)

Seven (David Fincher, USA, 1995)

Star Wars: A New Hope (George Lucas, USA, 1977) [Video, Special Edition]

Star Wars: Attack of the Clones (George Lucas, USA, 2002) [DVD]

Star Wars: The Empire Strikes Back (Irwin Kershner, USA, 1980) [Video, Special Edition]

Star Wars: The Phantom Menace (George Lucas, USA, 1999) [DVD]

Star Wars: The Return of the Jedi (Richard Marquand, USA, 1983) [Video, Special Edition]

Sweet Smell of Success (Alexander Mackendrick, USA, 1957)

Touch of Evil (Orson Welles, USA, 1958)

Vedlegg:

Lyd-CD med musikk-klipp fra analyse-eksempler.

Sporliste:

1. "Main Titles" fra *E.T. – The Extra Terrestrial*
2. "Far from Home / E.T. Alone" fra *E.T. – The Extra Terrestrial*
3. "Meeting E.T." fra *E.T. – The Extra Terrestrial*
4. "E.T.'s New Home" fra *E.T. – The Extra Terrestrial*
5. "The Beginning of a Friendship" fra *E.T. – The Extra Terrestrial*
6. "The Magic of Halloween" fra *E.T. – The Extra Terrestrial*
7. "Escape / Chase / Saying Goodbye" fra *E.T. – The Extra Terrestrial*
8. "Main Titles" fra *Blade Runner*
9. "Memories of Green" fra *Blade Runner*
10. "Blade Runner Blues" fra *Blade Runner*
11. "Love Theme" fra *Blade Runner*
12. "Tales of the Future" fra *Blade Runner*
13. "Tears in Rain" fra *Blade Runner*
14. "Introduction (Titles)" fra *Edward Scissorhands*
15. "Storytime" fra *Edward Scissorhands*
16. "Castle on the Hill" fra *Edward Scissorhands*
17. "Ballet-de-Suburbia (suite)" fra *Edward Scissorhands*
18. "The Cookie Factory" fra *Edward Scissorhands*
19. "Edwardo the Barber" fra *Edward Scissorhands*
20. "Ice Dance" fra *Edward Scissorhands*
21. "The Grand Finale" fra *Edward Scissorhands*
22. "The Bridge of Khazad Dum" fra *Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*
23. "The Wheat" fra *Gladiator*
24. "Main Titles" fra *Alien*
25. "Adagio for Strings" fra *The Elephant Man*
26. "The Hologram / Binary Sunset" fra *Star Wars: A New Hope*

Spor 1-7 hentet fra: *E.T. – The Extra Terrestrial, The 20th Anniversary Original Motion Picture Soundtrack* © 1982, 2002 MCA/UMG Soundtracks 088 112 819-2. Musikk komponert og dirigert av John Williams.

Spor 8-13 hentet fra: *Blade Runner* © 1980, 1994 Atlantic/Warner 82623-2. Musikk komponert og fremført av Vangelis.

Spor 14-21 hentet fra: *Edward Scissorhands, Music from the Original Motion Picture Soundtrack* © 1992 MCA Records MCLD 19303. Musikk komponert av Danny Elfman.

Spor 22 hentet fra: *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring, Original Motion Picture Soundtrack* © 2001 Warner/Reprise Records 9362481102. Musikk komponert og dirigert av Howard Shore.

Spor 23 hentet fra: *Gladiator, Music from the Motion Picture* © 2000 Universal/Decca 289 467 094-2. Musikk komponert av Hans Zimmer og Lisa Gerrard.

Spor 24 hentet fra: *Alien, Original Motion Picture Score* © 1979, 1988 Silva Screen Records FILMCD 003. Musikk komponert og dirigert av Jerry Goldsmith.

Spor 25 hentet fra: *The Elephant Man, Original Soundtrack from the Motion Picture* © 1980, 1994 BMG/Milan 74321 19986-2. “Adagio for Strings” komponert av Samuel Barber, fremført av Andre Previn og London Symphony Orchestra © 1977, EMI Records Ltd.

Spor 26 hentet fra: *Star Wars: A New Hope, The Original Motion Picture Soundtrack, Special Edition* © 1977, 1996 Lucasfilm/20th Century Fox/RCA Victor 09026-68746-2. Musikk komponert og dirigert av John Williams.